DAS FLORENTINER BILDNIS

VON EMIL SCHAEFFER

Ulrich Middeldorf

DAS FLORENTINER BILDNIS

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/dasflorentinerbi00scha

LIONARDO
BILDNIS DER MONA LISA

DAS FLORENTINER BILDNIS

VON

EMIL SCHAEFFER

MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A-G.
1904

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

MEINEN ELTERN

ZUGEEIGNET

INHALTSÜBERSICHT

Seite

I. Das Bildnis im Fresko 11

Das mittelalterliche Kunstempfinden — *Giotto* und sein Bildnis Dantes — Die *Schüler Giottos* — *Andrea Orcagna* — *Giottino* und die politische Allegorie — *Masolino* und *Masaccio* — Florenz zur Zeit Masaccios — Die *Nachfolger Masaccios* — *Fra Angelico* — Die Fresken *Fra Filippo Lippis* in Prato — *Benozzo Gozzoli* — *Domenico Ghirlandajo* — Die Fresken florentiner Künstler in der Cappella Sistina — Ghirlandajos Werke in der Cappella Sassetti und der Cappella Tornabuoni — Die Menschen *Filippino Lippis* — Savonarola gegen das Bildnis im religiösen Kunstwerk — Florenz um die Wende des Jahrhunderts — Die Fresken *Andreas del Sarto.*

II. Das Bildnis im religiösen Andachtsbilde 67

Die frühesten Stifterportraits — *Giottinos* „Pietà" — Die „Trinità" *Masaccios* — Die Stifterportraits am Ende des Quattrocento — Die Darstellungen der Annunziation — Die „Madonna della Misericordia" — Die Darstellungen der Epiphanie — Die Tobias-Bilder — Die Heiligen werden zu Bildnissen — Bildnisse religiöser Art — Das Aufhören des Portraits im Andachtsbild.

III. Das Profanbildnis im Quattrocento 89

I. Die frühesten Profanbildnisse — *Giottos* Fresko im Lateran — Die „uomini famosi" des *Andrea del Castagno* — Der Condottiere-Cultus — Die Reiterportraits im Dom — *Uccellos* Bildnis-Tafel im Louvre — Donatellos Einfluss auf die Malerei — Bildnisse als Ersatz plastischer Monumente.

II. Die niederländische Art des Sehens — *Piero di Cosimo* — Der Typus des „bel giovane" — Das Bildnis Galeazzo Sforzas von *Piero Pollaiuolo* — *Ghirlandajos* Doppelportraits.

III. Die geistige Bedeutung der Florentinerin — *Dantes* Beatrice und die Laura *Petrarcas* — Die Profilportraits des Quattrocento — *Ghirlandajos* Bildnis Giovanna Tornabuonis — „la bella Simonetta" — Das Damenbildnis der Liechtenstein-Galerie.

Seite

IV. Das Profanbildnis zu Beginn des Cinquecento 127

I. *Lionardos* Bildnis der Mona Lisa — Sein Einfluss auf das Florentiner Frauen-Portrait — *Andrea del Sarto* und Lucrezia del Fede — Die Damenbildnisse *Jacopos da Pontormo.*

II. Die Florentiner vom Beginn des Cinquecento — Die Literaten und die Künstler — Die Menschen des *Andrea del Sarto* — Die Jünglinge *Franciabigios* — *Ridolfo Ghirlandajo* als Portraitmaler — *Giorgio Vasari* und seine Bildnisse — Das antike und das florentinische Portrait.

V. Das höfische Portrait 167

Das Wesen *Jacopos da Pontormo* — Eleonora di Toledo — Eindringen des Spanierthums in Florenz — *Bronzino* — Das Buch vom „Cortegiano" — Cosimo I. de' Medici und sein Hof — Cosimos Vorliebe für Bildnisse — *Cristofano dell' Altissimo* — Andrea Doria als Neptun — Schluss.

Anmerkungen und Excurse 201

DAS BILDNIS IM FRESKO

Cimabue. Engelfiguren.

Eindringlicher als Chroniken und Documente lehren Bildnisse den Geist gestorbener Zeiten erfassen. Was sie berichten oder verschweigen, ob sie bloß die Erscheinung eines Menschen festhalten oder sein Wesen offenbaren wollen, ob, ihrem Maler kaum bewusst, Individualgestalten zu Typen sich verdichten, die vom jeweiligen Ideale einer Volkheit künden, — all' dies lässt Streiflichter auf die Gesammtcultur einer bestimmten Epoche fallen und wer ein Bildnis betrachtet, kann es aus dem Rahmen der Culturhistorie nicht herauslösen.

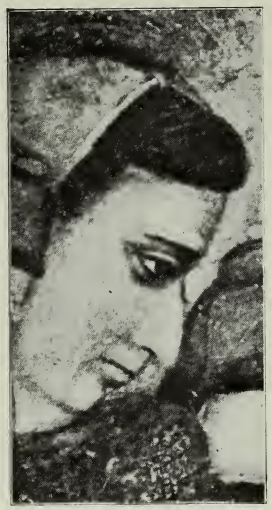
Von diesem besonderen Standpunkt aus sei hiemit versucht, in grossen Umrisslinien die Entwickelung nachzuzeichnen, die der Portraitmalerei in jener Stadt beschieden war, wo das Bildnis zur Grundlage des ganzen Kunstschaffens wurde, — im Florenz der Renaissance.

* * *

Dem Menschen des Mittelalters bedeutete, — in Toscana so gut wie anderwärts, — diese Erde ein Thal der Thränen; aber wer

den Streit bestand wider die lockende Sinnenwelt und die Versuchungen des Fleisches, dem ward die Palme zutheil, er durfte eingehen ins Reich der Verheissung, zu paradiesischen Wonnen. Der böse Feind jedoch schlummerte nie und den Frömmsten selbst beschlichen Stunden des Zweifels. Die heilige Kirche wiederum verfügte über manche Mittel, jene zu stützen, die straucheln wollten auf dem Weg der Gnade. Auch die Malerei zählte zu ihnen. Den Schwachen im Glauben führte sie das Leiden Christi und die Qualen der Märtyrer eindringlich zu Gemüte; durch himmlische Visionen tröstete sie den Frommen über Dornenpfade hinweg, die er im Diesseits wandelte. So diente die Kunst im Hause Gottes als Lehrmittel; denn „man begreift leichter", — hatte der heilige Hieronymus geschrieben, — „was die Augen sehen als was die Ohren hören".[1]) Von einem Abbilden der Sinnenwelt um ihrer selbst willen war nie die Rede: Nicht das Sichtbare, dem Verfall Geweihte, sondern das Unsichtbare sollte dargestellt werden; als Gleichnis nur kam alles Vergängliche in Betracht, nur als Symbol des Ewigen. Das ging Jahrhunderte lang und es geschah, was nothwendig geschehen musste: inhaltsreiche Formen sanken zu seelenlosen Formeln herab, Schön wurde Hässlich, aus Kunst Kalligraphie und selbst jene unvergesslich hoheitsvollen Fresken, die man in Assisi dem Cimabue zuschreibt, sind starr und blutleer; diese Gebilde haben keine lebenschaffende Kraft, scheinen Mumien einer längst gestorbenen Schönheit. Da erwuchs dem Florenz des Trecento ein Mann, der die Malerei zu neuen Thaten wachrief, — Giotto di Bondone.

„Er führte", — berichtet Vasari, — „die Bildnisse lebender Personen in die Kunst ein."[2]) Diese folgenschwere Grossthat bedeutete für Giotto jedoch nicht, was wir heute darin erkennen, einen Bruch mit der Tradition, den Beginn eines neuen Empfindens. Wenn er gewisse Einzelzüge der Wirklichkeit entlieh, dachte er nicht an ein Nachahmen des Irdischen um seiner selbst willen, sondern wollte lediglich religiösen Visionen mehr Eindringlichkeit verleihen. In dem Manne, der zu Assisi die demutsvollen Allegorien der Tugenden geschaffen und den Hymnus auf die Armut gedichtet hatte, siegte noch der Christ über den Künstler. Dem Menschen Giotto sagt man eine spöttische Äusse-



Giotto. Selbstportrait (?).

rung über die unbefleckte Empfängnis nach, dem Maler jedoch stand die Glaubensidee höher als sinnliche Anschauung. Dabei war er ein helläugiger Beobachter der Natur: die Herren in seinen Fresken halten sich anders wie Domestiken, die mannigfachen Arten des Sehens und Hörens sind deutlich unterschieden, für alle Gefühlsregungen stehen ihm reiche Ausdrucksmittel zu Gebote und er konnte, — bot sich hiezu Gelegenheit, — scharf individualisieren. Trotzdem begegnet man eigentlichen Bildnissen nur in Giottos Jugendwerken. Mit dem zunehmenden Alter wuchs sein Stilgefühl und dies mochte ihm sagen, an Stätten, die dem Allewigen geweiht sind, passen nicht Menschen hin, deren Leben, wenn es hoch kommt, achtzig Jahre währet. Immer gleichgültiger wurden ihm die äusseren Existenzformen; in den letzten Fresken unterscheidet kaum die Tracht all' diese bartlosen Männer mit den vollen Wangen und den schiefgeschlitzten Augen. Keine dieser Persönlichkeiten führt ihr eigenes Leben, alle sind Vertreter eines Gattungsbegriffes, nur Christen und, wie vor Gott, auch im Bilde einander gleich.

In den Fresken zu Assisi lässt sich die Neigung des jungen Giotto für Bildnisse und Wirklichkeit-Schilderung deutlich erkennen. Sie wurde auch durch äussere Umstände begünstigt. Er sollte als Erster die Thaten des heiligen Francesco erzählen; keine Tradition beengte ihm hiebei die Schaffensfreiheit. Dagegen betrat Giottos Fuss in Umbrien die nämlichen Pfade, auf denen der Heilige einhergegangen war; noch lebten Greise, in deren Kindheit seine sanfte Stimme geklungen hatte, und manche Familien Assisis durften stolz sein auf ihre Verwandtschaft mit dem Sohn des Bernardone. Solche Männer mussten natürlich unter die Zuschauer einer Wunderscene gereiht werden. Malte er bisweilen die Stifter seiner Fresken, wie sie demütig, ihres Unwertes sich bewusst, vor den Heiligen knien, begegnen wir in St. Croce zu Florenz unter den Mönchen, die hier den Tod des heiligen Francesco beweinen,

dem Bildnis jenes Arnolfo di Lapo,[3]) der die Kirche erbaute; sicherte er endlich, zu Assisi wiederum, seinen eigenen Zügen die Unsterblichkeit,[4]) so rechtfertigen sich all' diese Bildnisse ohneweiters durch die Persönlichkeit der Dargestellten. Gründe gänzlich anderer Natur jedoch müssen das berühmteste Portrait von Giottos Hand erklären, jenes Dante-Bildnis, das wir auf einer Paradiesesglorie der Magdalenen-Capelle im Palazzo del Podestà zu Florenz gewahren.

* * *

Im Jahre 1840 ward dies Fresko bloßgelegt und seitdem wollen zwei Fragen nicht verstummen: wann entstand es und wem gebührt der Autor-Ruhm daran?[5]) Keinem Schüler Giottos, sondern diesem Grossen selber. Darüber wird heute kaum mehr ernstlich gestritten. Wann jedoch schuf er's? Im Jahre 1334 hatten die Florentiner ihren Mitbürger Giotto, der in der Malerei längst schon „das Feld behauptete", zum Dombaumeister ernannt. Beschwor er damals den verklärten Geist Dantes in dies Fresko, wollte er sühnen, was Florenz am Edelsten seiner Söhne verbrochen? So glauben Manche. Das allerdings stark restaurierte Werk hat aber nichts vom Stil der Meisterjahre seines Schöpfers und dieser Dante mit den Mädchenzügen und dem Blütenzweig in Händen, — ist dieser jugendliche Träumer der leidgemarterte Dichter der divina commedia, dessen Augen alle Schrecken der Hölle geschaut? Aber, — so wandte man ein, — vielleicht hat Giotto ein Idealbildnis des toten Freundes schaffen wollen?[6]) Nein und wieder nein! Dante hat, zorniger Leidenschaft voll, die blutigsten Anklagen gegen seine Vaterstadt geschleudert. In ewigen Terzinen; gewiss. Aber die Florentiner waren, — nur sieben Jahre nach seinem Tod, — kaum Aestheten genug, um den Inhalt über der Form gänzlich zu vergessen. Dann, — eine neue Kunst setzt niemals mit Idealbildnissen ein. Die werden stets durch das verzärtelte Empfinden einer verfeinerten, aber sinkenden Cultur bedingt, durch mangelnden Mut zum Wirklichen. Ob es daran im Florenz des Trecento gebrach? Man lese darauf hin Dino Compagni und Giovanni Villani, die Chronisten, man lese Dante selber! Drittens endlich! Hätte Giotto

GIOTTO DI BONDONE
DANTE

in einem Palast der Commune, und zwar an ehrenvollster Stelle, das Bildnis eines Mannes anbringen dürfen, der nur der grösste Dichter war vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne? Die Stadt Florenz hat manchem Söldnerführer ein Ehrengrab zuerkannt, bevor sie von den Ravennaten die Asche Dantes erbat, und man braucht sich darob nicht zu entrüsten; denn von Staatswegen setzt man nicht jeder überragenden Persönlichkeit Denkmale, sondern nur einer solchen, deren Thätigkeit den Staat als Institution gefördert hat. So wird es heute noch allüberall, so wurde es auch im Florenz Dantes und Giottos gehalten.

Einmal jedoch walteten zwischen Dante und der florentiner Commune Beziehungen, die sein Bildnis auf einem Fresko nicht gerade bedingen, aber genugsam erklären. Im Jahre 1300 bekleidete Dante wenige Monate lang das Priorat. Damals just war im Kampfe der beiden politischen Parteien zu Florenz, der „Schwarzen" und der „Weissen", eine Pause erschöpften Athemholens eingetreten und der päpstliche Cardinal-Legat Matteo d'Aquasparta wollte diese gern in einen Frieden wandeln. Eine kurze Frist hindurch schien seinem Streben auch Erfolg zu lächeln. In jenen Tagen der Hoffnung mag Giotto sein Fresko gemalt und zum Zeichen der neuen Eintracht die bisher einander feindlichen Führer nebeneinander gestellt haben. So deutet sich ungezwungen auch der Blütenzweig in der Hand des Priors Dante. Die Alighieri zählten zu den „Weissen", wahrscheinlich vertrat der heute unkenntliche Mann neben Dante die Schwarzen.[7]) Jedenfalls, — dies muss festgehalten werden, — nicht als Dichter, auch nicht um seiner Gelehrsamkeit und Frömmigkeit willen ist Dante hier verherrlicht worden; sondern zum ersten Male gewährte man hier Menschen ins religiöse Fresko Einlass, nicht weil sie ihr Auge mehr denn andere dem Himmel zuwandten, aber weil sie eine Rolle spielten auf heimatlicher Erde, nicht weil sie gute Christen, sondern hervorragende Bürger waren. Solches widerspricht dem mittelalterlichen Empfinden, damit setzt die Renaissance ein und wir dürfen uns des sympathischen Zufalls freuen, dass gerade das erste Bildnis im florentiner Fresko dem grössten Florentiner huldigt.

* * *

Das Mittelalter kannte zwischen dem christlichen und dem politischen Menschen keinen theoretischen Unterschied, insofern jeder Gläubige zum Gehorsam gegen die beiden Statthalter Gottes auf Erden, den Papst und den Kaiser, verpflichtet war. In dem Maße jedoch, in dem das Schimmern der germanischen Kaiserkrone verblich, wuchs das Selbstgefühl der Römer-Enkel. Die einzelnen Städte erhoben kühn das Haupt, trotzten oder kauften den stets geldbedürftigen stammesfremden Imperatoren bedeutsame Privilegien ab und wussten ihre Unabhängigkeit gegen die Ritter des Landes, gegen andere Communen, ja selbst gegen den Papst zu vertheidigen. Der nämliche Feind, die nämliche Gefahr, der gemeinsame Kampf, der gemeinsame Sieg erzeugten im Einzelmenschen ein neues Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den Stadtgenossen, das stärker war als jenes Band, das um Christi willen alle Menschen umschlingen sollte. Den christlichen Liebesgedanken in seiner abstracten Erhabenheit konnte ein florentiner Bürger nicht erfassen, aber sehr greifbare Fäden knüpften ihn an seine engeren, durch Mauern und Gemarkungen klar von anderen geschiedene Gemeinschaft. Das ursprünglich rein materielle Interesse am Gedeihen der Commune vergeistigte sich bald zum edelsten Patriotismus. Was der Einzelne vollbrachte, Grosses und Niedriges, Schmachvolles oder Hohes, wurde in erster Linie nicht ihm selber, sondern der Commune angerechnet. Florenz war zu hehren Dingen berufen, so fühlten alle, die in San Giovanni die Taufe empfangen hatten, und als der Florentiner Giovanni Villani vor den gewaltigen Ruinen Roms der Heimat dachte, beschloss er „den Menschen, die da kommen werden, zum Beispiel, seinen Zeitgenossen aber zum Ruhme“ [8]) die Geschichte der Arnostadt zu schreiben. Seine Mitbürger werden ihm Dank gewusst haben. Sie hingen mit allen Fasern ihres Herzens an der Heimat; darum wollten sie von ihr nicht vergessen werden. Sie thaten ihr Möglichstes zum Heil der Commune, aber die sollte das auch anerkennen, die Namen ihrer Söhne nicht in Staub schreiben. Fortleben wollte man nach dem zeitlichen Tode, im Munde der Enkel, in den Büchern der Chronisten, in den Bildern der Maler: „fama“ und „gloria“ sollten bis in die fernste Zukunft den Namen eines Mannes umleuchten, der ein treuer Sohn seiner Heimat gewesen. . .

Dantes düsterer Sang ist voll von jenem Geiste, der auch das florentiner Fresko erzeugte: Liebe zur Heimat und Angst vor dem Vergessen-Werden.[9]) Die Sünder des Inferno sogar bitten, der Dichter möge von ihnen „alla gente“ sprechen, und forschen, gemartert von den Qualen der Hölle, nach dem Lose der Vaterstadt; die Glut, mit der Dante selber an Florenz hieng, erhellt aus seinen Antworten, deren Hass krankgewordener Liebe gleicht. War doch der einzige Lohn, den der friedlos Umhergetriebene für sein Werk erhoffte, die Erlaubnis, „in der süssen Heimath die müde Seele zur Ruhe betten zu dürfen“.[10])

* * *

Die Wirkung der Fresken Giottos ist durch das Zusammenklingen von Architektur und Malerei bedingt. Er malte für gotische Kirchen mit hohen Wölbungen und steil aufragenden Strebepfeilern. Darum herrscht bei ihm die Verticale, muthen seine hieratisch-aufrechten Figuren wie verjüngte Säulen an. Ihre Bewegungen sind karg, gemessen und verhalten; ein Zuviel hätte ihre Linie und das Verhältnis zum Architektonischen gestört. Der religiösen Idee ordnete sich alles unter. Giotto vermied deshalb sorgsam überflüssige Details und begnügte sich mit dem zur Handlung absolut Notwendigem. Das Betonen individueller Zufälligkeiten schloss sich dabei von selber aus. Seine Zeitgenossen hüllte er in die nämlichen langfaltigen, den ganzen Körper verbergenden Gewänder wie seine Heiligen, sie alle haben die gleichen zusammengekniffenen Augen, die nämlichen dünngezogenen Lippen; kaum der Altersunterschied ist durch die Verschiedenheit der Gesichtsfarbe angedeutet. So gönnte Giotto, von künstlerischen und religiösen Gründen zugleich bestimmt, allem Portraitmässigen in seinem Werke nur dürftigen Raum. Seinen Schülern mangelte dieser weise Sinn für Beschränkung, das Wissen des Meisters um die Gesetze der Raumkunst und eines monumentalen Stiles. Sie vermochten nicht, Unnötiges auszuscheiden, Wichtiges dem blossen Beiwerk überzuordnen. So scheinen ihre Fresken wie Skizzen, die, nebeneinander auf die Mauer übertragen, nichts Einheitliches mehr, sondern Vielerlei bieten. Dies Unverständnis für das Wesen des Freskos, die vor-

Orcagna. Jüngste Gericht. Ausschnitt.

dringliche Art, mit der rein subjektive, kleine Beobachtungen sich neben das Ewige stellen, waren trotzdem notwendig, die Kunst des Quattrocento vorzubereiten. Die anarchische Auflösung der alten musste dem Schaffen neuer Gesetze vorhergehen, der gotische Dom niedergerissen werden, bevor man an seiner Statt den Renaissance-Palazzo erbauen konnte.

Den Gesichtstypus Giottos haben seine Schüler beibehalten, versuchen aber bereits, die verschiedenen Völkerschaften zu charakterisieren. Der saracenische Sklave ist durch seine wulstigen Lippen und die kurze Stülpnase vom blondbärtigen Söldner aus dem Norden leicht zu unterscheiden. Waffen und Tracht scheinen in ihrem bunten Vielerlei sich den persönlichen Neigungen jedes Einzelnen anzupassen, und die Freude am Bildnis macht merkbare Fortschritte. So malte Andrea Orcagna in St. Croce das jüngste Gericht „und seine liebsten Freunde sandte er," — laut Vasari,[11]) — „ins Paradies, seine Feinde aber setzte er in die Hölle." Unter den Gerechten erkannte man den Papst Clemens VI., „der ein Freund der Florentiner war", wie es sehr bezeichnend heisst, und im Gewande der Doctoren den berühmten Arzt

Petrarca. Miniatur, XIV. Jh.

Dino del Garbo. Zu den Verdammten aber zählte ein Steuerbeamter der Commune, Messer Guardi, der den Künstler einmal gepfändet hatte. Das Fresko ist zerstört, Copien sind nicht erhalten, so bleibt der Kritik nur diese von Antonio Billi[12]) und Vasari überlieferte Tradition. Man braucht sie nicht allzu ernst nehmen. Die Anwesenheit des Papstes im Fresko erklärt Vasari selber, Messer Dino del Garbo war vielleicht Orcagnas Freund, jedenfalls aber „der berühmteste Arzt, nicht nur in Florenz, sondern in ganz Italien“,[13]) und wenn Orcagna einen Beamten der Commune mit ihrem Wappen neben einen Ketzer wie Cecco von Ascoli unter die Gerichteten des Inferno reihte, so müssen ihn hiezu ganz andere Gründe bestimmt haben. Dass Orcagna nicht in selbstherrlicher Laune hier gerettet und gerichtet hat, mag auch aus seiner Darstellung des nämlichen Themas an der Fensterwand der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella hervorgehen. Könige und Männer des Schwertes gewahren wir da zur Rechten des Weltenheilandes, Diener Gottes und Gelehrte. Unter all' diesen vermögen wir heute nur noch Dante und Petrarca[14]) mit Sicherheit zu erkennen, zwei Männer, denen wohl nicht bloß Orcagna, sondern ganz Florenz, ganz Italien die Palme der Seligen zuerkannt haben wird.

Des Portraits konnte die alt gewordene mittelalterliche Kunst aber nicht mehr entrathen. In jener Kapelle von St. Maria Novella, die man später die spanische nannte, verherrlicht ein Wandfresko die Macht der Kirche, die majestätisch unnahbar über allem

Irdischen thront.[15]) Das ist reine Ideenmalerei im Sinne des Ducento; aber den Dom von Florenz gewahren wir und kein Fresko der giottesken Schule weist eine derartige Fülle bildnisartig behandelter Köpfe auf.[16]) Darin liegt ein entscheidender Widerspruch. Eine zeitlose Abstraction soll durch Zeitlich-Bedingtes veranschaulicht werden, die Nachahmung der Wirklichkeit einer schemenhaften Symbolik zum Sieg verhelfen. Dies Riesenfresko ist mit seinen scholastischen Grübeleien das letzte Denkmal, das sich das mittelalterliche Empfinden in Florenz gesetzt; die neue Zeit forderte ihr Recht und das bürgerliche Selbstbewusstsein eine Kunst, die nicht gedankenschweren Allegorien, sondern, ihm selber dienend, die grossen Ereignisse der florentiner Gegenwart feiern sollte. An solchen fehlte es nicht, und wenn irgendwo, waren bei ihrer Schilderung eine stärkere Betonung des Wirklichen und Rücksicht auf das Portrait nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten.

Im Juli des Jahres 1334 vertrieb die florentiner Bürgerschaft den Abenteurer Walter von Brienne sammt seinem Anhang aus der Arnostadt. Ursprünglich zum absetzbaren Podestà gewählt, hatte der Herzog von Athen, — diesen echt mittelalterlichen Titel führte der französische Condottiere, — sich Parteigänger verschafft und mit ihrer Hülfe die Stadt unterjocht. Ein Jahr nur währte seine blutige Herrschaft; dann verjagte ihn ein Aufstand. Der Tag seiner Flucht wurde zum nationalen Fest erklärt und Tommaso di Stefano, mit dem Beinamen „Giottino",[17]) „gezwungen",[18]) auf die Mauern des Palazzo del Podestà Spottbildnisse des Herzogs und seiner Anhänger zu malen.[19]) Im Armensünder-Kittel stellte er die Verräther dar, und weil man ohne die Requisiten mittelalterlicher Symbolik noch nicht auskam, so „umgaben das Haupt des Herzogs viele Raub- und andere Thiere, die seine Art und seinen Charakter ausdrücken sollten . . . . und unter ihren Bildnissen waren die Familienwappen und einige Verse angebracht."[20]) Dies Fresko hat die Zeit zerstört, aber Giottino behandelte in den „stinche vecchie", d. h. im Kerker der Stadt das nämliche Thema noch einmal und dies Werk blieb erhalten.[21]) Überlebensgross gebildet, breitet die heil. Anna, an deren Tage Walter von Brienne verjagt wurde, ihre Linke wie zum Schutze über den Palazzo

della Signoria, das Palladium der bürgerlichen Freiheit; mit der Rechten hält sie das Lilienbanner und segnet zugleich die florentiner Bürger, die vor ihr knien. Ein bärtiger Genius, dessen Antlitz sichtlich portraitartige Züge aufweist, treibt, aus den Lüften

Giottino. Die Vertreibung des Duca d'Atene.

niederschwebend, den fliehenden Herzog vor sich her. Ängstlich presst dieser den Geist des Betruges[22]) an seine Brust; neben den Symbolen der geschändeten Gerechtigkeit liegt die zerbrochene Fahne des Usurpators auf dem Boden. . . .

Man sieht, der Allegorie konnte selbst das erzählende Historienbild nicht entrathen; die Anschauung vom Lehrzweck der Kunst war keineswegs überwunden; man gestattete das Wirkliche und somit das Bildnis nicht um seiner selbst willen, sondern bloss, weil das Sinnfällige einen abstracten Gedanken besser verdeutlichte; Ähnliches geschah damals auch auf literarischem Gebiet: In der „Disciplina clericalis" des elften Jahrhunderts lautet der

Anfang einer Geschichte: „rex quidam habuit fabulatorem suum“; in der frühesten florentiner Novellen-Sammlung, im „Novellino“, beginnt sie: „Messire Azzolino da Romano avea uno suo novellatore, il quale facea favolare“.[23]) Das farblos-unbestimmte „ein König“ wandelte sich zur greifbaren Vorstellung Azzolino da Romano; das Allgemein-Typische näherte sich dem Individuellen, kurz, das Mittelalter wird Renaissance.

* * *

Von den Werken der letzten Giottesken führt ein weiter Weg zu den ersten Fresken des Quattrocento. Er leitete vom dumpfen Empfinden zum klaren Beobachten, aus beengender Kirchenpracht in die freie Gotteswelt, vom christlichen „credo“ zum modernen „intelligo“. Die Zeit jedoch hat seine Spuren verweht und spärliche Notizen nur geben über seine Art und Richtung Aufschluss. So malte z. B. Lorenzo di Bicci im Convent der Franciscaner zu St. Croce einige berühmte Mönche des Ordens „und obzwar er alle Gewänder grau malte, wusste er doch Abwechslungen zu erzielen; die Kleider unterscheiden sich sämmtlich von einander; die einen neigen zum Rötlichen, andere zum Blauen, manche sind dunkel, einige dagegen heller“ ....[24]) Gherardo Starnina wagte sogar, im religiösen Fresko einen Knaben anzubringen, der auf dem Rücken eines anderen reitet, und beide prügelt ihr Lehrer;[25]) er schildert Spanier in ihrer heimatlichen Tracht, und Masolino, der vielleicht sein Schüler gewesen, suchte durch ungarische Typen und Gewänder seinen Fresken in Castigliona d'Olona den Reiz des Fremdartigen zu leihen, kleidet, was wesentlicher scheint, zwei allerdings noch typisch aufgefasste Jünglinge in das Costüm ihrer Zeit, und sie schreiten nicht mehr durch eine bunte Phantasie-Landschaft, sondern über einen Platz in Florenz. Auch die Technik des Darstellens erweiterte er, brachte die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Gewandstoffe heraus, führte einen neuen, ungemein eleganten Faltenwurf in seinen Fresken ein und, — das Wichtigste, — man begegnet in seinem Werke nicht mehr den giottesken schiefgeschlitzten Augen, die stets zu blinzeln scheinen. Zwar stehen in der Iris Schwarz und Weiss noch immer schematisch neben-

MASOLINO
AUFERWECKUNG DER TABITHA. AUSSCHNITT

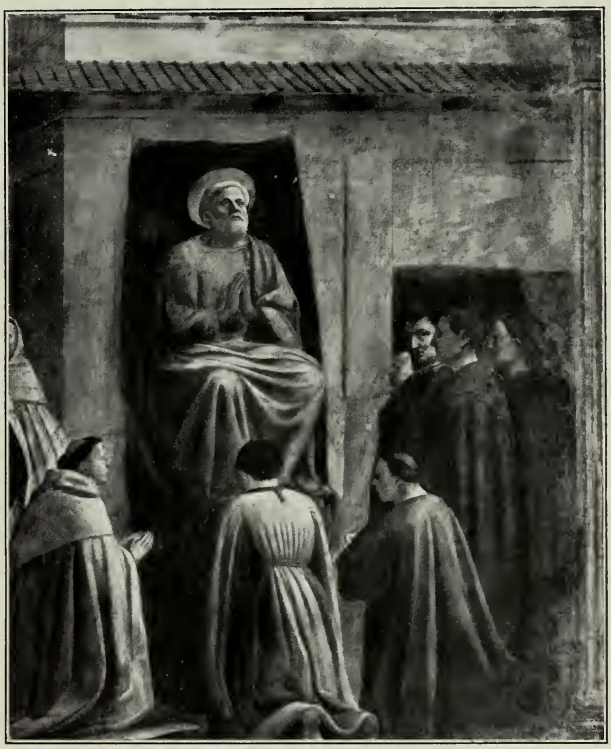
einander, aber der Blick ist schon voll ruhiger Klarheit. Trotzdem, — Masolino war nicht auserlesen zur entscheidenden That; ein Jüngling, der froh durchs Leben brauste und im Elend verstarb, sein Schüler Masaccio schuf jenes Werk, das ein Jahrhundert lang der florentiner Kunst die Bahnen wies, — die Fresken der Cappella Brancacci zu St. Maria del Carmine.

Im Fresko Giottos ward die Nachahmung des Wirklichen zugelassen, weil man schlechterdings heilige Scenen ohne Menschen nicht darstellen konnte, und diese Menschen wiederum sich innerhalb bestimmter Räumlichkeiten bewegen mussten. Giottos Jünger wählten[26]) zwar die Natur zur Lehrerin, giengen jedoch über das systemlose Copieren zufälliger Äusserlichkeiten kaum heraus. Masaccio zuerst stellte sich bewusst auf den festen Boden des Wirklichen, ahmte die Welt der Erscheinungen um ihrer selbst willen nach, erhob, was bisher ein frommes Mittel im Dienste des Glaubens gewesen, zum Selbstzweck aller Kunst. Damit begann jener grossartige Widerspruch, den wir „Renaissance" heissen. Die Kunst wollte den Gläubigen nicht mehr ein schauerndes Ahnen der Ewigkeit lehren, sondern zog das Himmlische zum Irdischen herab, malte für Kirchen, was die Kirche gering zu achten lehrte, nannte sich christlich und trug viel dazu bei, die Alleinherrschaft des Glaubens zu vernichten. Noch war es jedoch nicht so weit. Masaccio, geboren im ersten Jahre des Quattrocento, hieng noch zu innig an gotischen Traditionen, um in blosser Naturabschrift sein Genüge zu finden. Er war eine hochbedeutende Persönlichkeit; darum kam das Geistige in seinen Fresken nie zu kurz, wie umgekehrt Giotto, dank seinen eminent künstlerischen Anlagen, niemals in nebelhafter Ideenmalerei stecken blieb. Masaccio verstand Giotto besser als dessen unmittelbare Nachfolger. Das Fresko deuchte auch ihm eine raumschmückende Kunst; darum ordnete er die Malerei dem Architektonischen unter, vermied in seinen Fresken sowohl die grelle Buntheit wie die Anhäufung von Menschenmassen, verzichtete auf die kindliche Nachahmung fremder Trachten und hüllte, wiederum gleich Giotto, seine Gestalten in zeitlose Gewänder von unsagbar ernstem Faltenwurf. Doch hier empfindet man: ein Jahrhundert trennt diese beiden Grossen. Masaccio verstand, als erster in Florenz, den nackten

Menschen; darum konnte er auch als erster ihn bekleiden. Im Gegensatz zu denen Giottos, verbergen seine Gewänder nicht den Körper, sondern gehorchen seiner Structur; man fühlt das Knochengerüst durch all' die schweren Stoffe förmlich hindurch. Damit hängt zusammen: Masaccio zuerst gab seinen Figuren „rilievo", d. h. Körperlichkeit, Ausdehnung nach der Tiefendimension hin. Im Vergleich zu den Menschen Masaccios erscheinen selbst jene Giottos wie Schemen. Zum ersten Mal stehen wir nicht Gebilden, die ein Hauch fortzuwehen vermöchte, sondern physisch starken Menschen gegenüber, um die man, — so scheint es, — rund herumgehen und die keine Gewalt von ihrem Platz bewegen könnte. Solcher Wirkung dient auch das Herausarbeiten jener Gesichts- und Körperpartien, die dem äusseren Anblick zunächst auffallen. Wie Masaccio Nasen, Augen und besonders der Stirn durch verschiedene Belichtungen ihr besonderes Gepräge leiht, will im Einzelnen betrachtet sein. Er besass dabei die Fähigkeit aller Ganz-Grossen, Zufälliges instinctiv zu übersehen und durch grandioses Vereinfachen der Linien im Individuum den Repräsentanten einer Gattung zu schildern. Darum wird man eigentliche Portraits in der Brancacci-Kapelle nicht häufig antreffen, aber keine Figur gleicht, — wieder im entscheidenden Gegensatz zu Giotto, — einer anderen, keine ist ohne Bildnis-Studie denkbar. Die Fresken der Brancacci-Kapelle athmen eine Stimmung unzwingbarer Macht und ruhiger, in sich gefesteter Grösse, wie sie nur solchen Werken eigen, die mehr als ein Persönlichkeits-Bekenntnis ihres Schöpfers sind.

Man fühlt, eine starke, in sich geschlossene und viele Keime bergende Cultur steht hinter Masaccios Kunst. Ein gewaltiges Geschlecht schritt in jenen Tagen durch die Strassen der Arnostadt. Man lese die Sätze, in denen Niccolo da Uzzano seinen toten Feind Giovanni de' Medici preist:[27]) „Er beschwerte sich niemals über einen anderen Gegner und keiner klagte seinetwegen. Wider das Unglück kämpfte er und half dem Wohlstand der Menschen, wo die Republik und die Armen nicht darunter litten. Nie erbat er für seine Person eine Vergünstigung von der Commune, dagegen oft für Andere. Immer schalt er den Krieg und förderte den Frieden, wo er nur konnte.

Der Republik leistete er grosse Dienste und forderte niemals Entgelt. Darum soll die Stadt weinen; denn wie ihre Mauern das Volk umgürten, so schmückten die Tugenden dieses Mannes die Bürger. . . .“ Meint man bei diesen Worten nicht eine Gestalt



Masaccio. Petrus vor dem Richter.

vom strengen Adel der Apostel Masaccios zu sehen? Wenn irgendwo, empfindet man hier Kunst als Ausdrucksform von Cultur und es scheint nicht blosser Zufall: die gesundesten Typen, die je die florentiner Kunst geschaffen, Männer, in denen Geistiges und Physisches zur prachtvollen Einheit verschmilzt, sie wurden gemalt, da Florenz blühend emporstrebte und seine

Söhne nichts begehrten, als die Mutter schönheit-prangend und gebietend zu schauen.

* * *

Von all' jenen Künstlern, die als Masaccios Schüler und Nachfolger gelten dürfen, vermochte kein einziger mehr die Wirklichkeit-Schilderung mit den kirchlichen Forderungen zu vereinen. Ihre Malerei war nur mehr Wiedergabe der „cose vedute", der gesehenen Dinge. Noch immer bot ihnen der Glaube die Form, aber den Inhalt füllte er nicht mehr. Die religiösen Fresken dieser Meister, der Castagno, Domenico Veneziano und Baldovinetti sind heute grösstentheils zerstört, aber Vasaris Beschreibungen geben über die Entwickelung des Portraitmässigen in ihren Werken mancherlei Fingerzeige.

Andrea del Castagno, der Bauernsohn aus dem Mugello, konnte, wüsten Temperamentes und aller Cultur bar, den religiösen Aufgaben keine ideale Seite abgewinnen. Er gehörte nicht zu den Frommen,[28]) war nur Maler mit einem leidenschaftlichen Willen zum Wirklichen und dem Mut zu allen Dingen, die vom malerischen Standpunkt aus ihm wünschbar deuchten. Eine Kunst aber, die lediglich nur „die Macht der Bürger und das Talent der Maler bekunden sollte",[29]) musste dem Bildnis einen Ehrenplatz einräumen. Schon Masaccio hatte, da er sein, — heute nicht mehr vorhandenes, — Fresko der „sagra", der Einweihung von St. Maria del Carmine schuf, in die feierlich dahinschreitende Procession[30]) mehrere ausgezeichnete Bürger aller Parteien gereiht. Seitdem war Vieles anders geworden am Arno. Die Factionen wirkten nicht mehr selbstlos nebeneinander zum Heil des Staates; zwischen Rinaldo degli Albizzi und Cosimo de' Medici gährte wilder Hass und sogar das religiöse Fresko spiegelt jetzt die politischen Tageskämpfe wider. Über die Aufnahme ins Bild entscheiden nicht mehr die moralischen Qualitäten des Darzustellenden, nicht seine Bedeutung für die Stadt, sondern nur mehr für die Partei. Der weitere Begriff scheint vom engeren, der „buon cittadino" vom zuverlässigen Parteimann abgelöst.[31]) Die Wahl der Stoffe wird einerseits bedingt durch den Wunsch einflussreicher Bürger, im Bilde fortzuleben,[32]) andererseits durch den

Hang der Künstler, die Sinnenwelt darzustellen. So malten in St. Maria Nuova Castagno den Tempelgang und Tod, Domenico Veneziano die Hochzeit Marias, Baldovinetti den Einzug der Königin von Saba; alles Themen, die eine grosse „Assistenz" erfordern. Voreinst begnügte sich der Stifter, sein Wappen oder seinen Stammbaum über den Eingang seiner Kapelle prangen zu sehen, dann mischte er sich verstohlen unter die Menge, jetzt erscheint er mit seiner ganzen Familie auf dem Plan. Domenico Veneziano reihte unter die Zuschauer seines Sposalizio nicht bloss Folco Portinari, den längst verstorbenen Gründer des Hospitals von St. Maria Nuova, sondern auch lebende Mitglieder der Familie, und Alesso Baldovinetti musste in den Chorfresken von St. Trinità nicht bloss seinen Auftraggeber Bongianni Gianfigliazzi, der sich mit der Ritterkette portraitieren liess, sondern auch dessen ganzen Anhang, seine „consorteria" malen.[33])

Ob diese Meister in der Ausbildung des Individuellen weit über Masaccio hinausgingen, lässt sich schwer erörtern. Die geistige Hoheit, von der Masaccios Menschen voll waren, fehlte ihnen allen, und keine Phantasie adelte ihr Schaffen. Dumpfe Erdenschwere mochte, nach erhaltenen Werken zu schliessen, auf ihren Portraitfiguren gelastet haben, wuchtige Grösse aber war ihnen gewiss eigen. Unter diesen Malern, die rücksichtslos mit aller Tradition brachen, schuf ein Künstler, der mit der Vergangenheit noch zu pactieren, ihr Gutes zu bewahren suchte, Fra Giovanni da Fiesole. Man denkt sich ihn häufig als weltfernen Träumer; goldgelockte Engel steigen in seine Zelle nieder und bebend in den Schauern der Ekstase malt er selige Vision. Bereits die Zeitgenossen fügten an den Namen dieses Mannes ein „angelico"; er lauschte jedoch nicht bloss himmlischen Eingebungen, sondern blickte auch heiteren Auges in die Sinnenwelt. Er verstand seine Zeitgenossen und lernte an ihren technischen Errungenschaften, — sein Empfinden aber blieb gotisch. Das bedingt den Zauber seiner Werke und mittelbar auch sein Verhältnis zum Portrait. Der fromme Christ vermied es, heiligen Gestalten die Züge florentiner Bürger zu leihen und niemals rief er Leute von der Piazza ins Kloster, um sie als zuschauendes Publicum einer Wunder-Scene zu malen.[34])

Fra Angelico. Predigt des Hl. Stephanus.

Später, da er unter Nikolaus V. in Rom wirkte, brachte er, gewiss nur dem Wunsche des Papstes gehorchend, in den Fresken der Sakraments-Kapelle „die Bildnisse vieler damals berühmter Männer an“[35]) und gab in den Malereien der Nicolaus-Kapelle Papst Sixtus II. die Züge seines Gönners, des regierenden Papstes. Die verschiedenen Mönchsköpfe in diesen Fresken aber gleichen einander fast wie bei den Künstlern des Trecento, scheinen sämmtlich nach einem Modell gemalt. Trotzdem kann aus einer Geschichte der Portraitmalerei Fra Angelicos Name nie gestrichen werden.

Denn was selbst Giotto und Masaccio nicht vermochten, gelang diesem Mönch, — seelische Vorgänge im Antlitz wiederzuspiegeln. Die Geberden giottesker Gestalten waren ungemein vergeistigt und überzeugend, aber ihre Mienen blieben kalt; die Bewegungen bei Masaccio sind imperatorenhaft gebietend, die Züge monumental, aber starr. Die Heiligen Fra Angelicos offenbaren im Spiel der Mienen schon ihre keusche Art und aus dem holdseligem Lächeln der Engel leuchtet die Reine ihres Wesens nicht minder denn aus ihrem „schwebend-unbeschwerten" Tanzen. Fra Angelico schenkte der florentiner Kunst „vaghezza", jene Grazie, die zugleich Seele ist. Man wusste ihm Dank für die Gabe. Das bezeugen Fra Filippo Lippis Fresken im Chor des Domes zu Prato, die, voll vom Geiste Masaccios, doch nicht denkbar sind ohne die fromme Kunst Fra Angelicos.

* * *

Sie fassen gleichsam zusammen, was bisher die Kunst in Florenz gezeitigt: das Gefühl für den Wohlklang architektonischer Verhältnisse, grosszügige Linienführung, die Fähigkeit, Menschenmassen harmonisch zu gliedern und ihrer baulichen Umgebung ein- oder unterzuordnen, die Liebe zum Bildnis, und kraft seines leidenschaftlichen Temperaments fügte Fra Filippo dem allen noch die Freude an weiblicher Anmut und sinnlicher Grazie hinzu.

Fra Filippo malte nie die Grossen der Welt. Parteihändel lagen ihm fern; nur seiner Kunst lebte er und seinen Frauen. Hatte er nichts zu essen, bat er die Medici um Brot, war jedoch nicht Weltmann genug, ihnen den Dank dafür an heiliger Stätte zu entrichten. Carlo de' Medici erscheint bei der Bestattung des heiligen Stephanus nicht als Vertreter der regierenden Mäcenaten-Familie, sondern lediglich als prateser Domprobst und ihm zur Seite stehen Mönche, die in der stillen Provinzstadt ein weltverlorenes Dasein führten.

„In dieser Zeit, die weise Männer für die glorreichste hielten, die je Florenz zu theil geworden," besassen Viele die Fähigkeit des geschmackvollen Geldausgebens, „che non è minor virtù che il guadagnare."[36]) Glanzreiche Feste wurden gefeiert und manches Truhengemälde bewahrt die Erinnerung an ein Lanzensplittern

FRA FILIPPO LIPPI
GRABLEGUNG DES HL. STEPHANUS

oder eine prunkende Hochzeit. In der grossen Kunst jedoch steht die Schilderung eines florentiner Patricier-Bankettes, wie sie Fra Filippo in seinem Gastmahl des Herodes zu Prato gegeben, ziemlich allein. Was immer Lust am Dasein bekundet, worin wir eine Bejahung unseres Lebensgefühles erkennen, alles ist hier vereint: Lichterfüllte Hallen und Musik, zierlich gefertigte Prunkgeräthe, Jünglinge und schlanke Mädchen. An Fra Filippos Hand betritt seine Geliebte Lucrezia Buti den Palast des Herodes. Die Königin seiner Kunst malte er als Gebieterin des Festes, als Herodias.[37]) Ihr Portrait ist das erste nachweisbare Frauenbildnis im florentiner Fresko. Abseits dem bechernden Schwarme thront Lucrezia. Den biegsamen Körper schmücken Gewänder, so kostbar, wie der arme Filippo sie niemals der Geliebten schenken konnte. Ihrem Antlitz mit dem schwermütig versonnenem Blick fehlen, wie es damals Sitte war, die Augenbrauen; dadurch springt die hohe Stirne hervor und das Gesicht bekommt jenen herben Reiz, der an den Frauenköpfen des Quattrocento so eigentümlich anmuthet. Die Grenzlinien zwischen schön und charakteristisch scheinen nahezu verwischt.

Fra Filippo Lippi. Herodias.

Auch den Tanz der Salome hat Fra Filippo hier gemalt. Die schwüle Wollust moderner Salome-Bilder lag einem Künstler des Quattrocento natürlich weit ab; man vergleiche aber diese Gestalt

einmal mit der Salome Giottos in Santa Croce. Dort ist die Königstochter in ein feierliches, den ganzen Körper ängstlich verhüllendes Gewand gekleidet. Reglos scheint das Antlitz. Sie bewegt sich kaum. Selbst die Geste, mit der sie die Laute schlägt, hat etwas Strenges, geradezu Kirchliches. Fra Filippo hingegen giebt sich wohlig dem Zauber eines rythmisch bewegten Frauenkörpers hin, dessen Linien man unter dem flatternden Gewand zu sehen glaubt. Diese beiden Frauengestalten, Herodias und Salome bringen ein neues weltliches Moment ins florentiner Fresko. Sie danken ihre Existenz einer verliebten Laune Fra Filippos, die aber, denkt man der Zukunft, wie eine That erscheint.

* * *

Den Königen der Kunst folgen stets, gleich Vasallen, Talente zweiten Ranges. Sie weisen keine neuen Ziele, finden keine neuen Pfade, aber sie bebauen, immer im Bilde gesprochen, mit viel Geschick das Land, das die Grossen ihnen erobert. Solcher Art war Benozzo Gozzoli. Er verwaltete das Erbe Fra Angelicos und zehrte von den Errungenschaften der Naturalisten. Aus Eigenem besass er wenig mehr denn ein liebenswürdiges, aber oberflächliches Fabuliertalent und die gesunde Freude seines Jahrhunderts an der bunten Fülle des Lebens. In der Geschichte der Bildnismalerei spielt er jedoch eine bedeutendere Rolle als seiner künstlerischen Begabung von Rechtswegen zukommen würde. Seine handfeste Sicherheit schreckte vor Aufgaben nicht zurück, die einem Grösseren Furcht eingeflösst hätten. Klugen Sinnes errieth er die Neigungen seiner Auftraggeber, mühte sich selten, den Geist der Handlung zu erfassen und füllte seine Fresken einfach so mit Portraits an, dass man vor Nebenfiguren kaum den Hauptvorgang gewahrt, und diese selbst, bei ihrer Überzahl, den kargen Platz einander streitig machen. Die Anordnung der Bildnisse im Raum ist wenig glücklich. Die einzelnen Köpfe wenden sich meist nach einer Richtung und kein Zwischenraum trennt sie von einander. Das schliesst eine charakteristische Durchbildung der Einzelformen aus und darum geben sie nur die Suggestion einer flüchtigen Ähnlichkeit.

BENOZZO GOZZOLI
ZUG DER KÖNIGE

Und doch hat Benozzo Gozzoli in seiner „Anbetung der Könige" des Palazzo Medici ein Werk geschaffen, vor dem jede Kritik gern verstummt. Hier athmet jene wonnig-übermüthige Aventiuren-Stimmung, die wir, unbekümmert um alle Geschichte, ins Quattrocento hereindichten, und vor dieser glanzvollen Cavalcade, die jauchzend durch helle Frühlingspracht reitet, dünkt unser Dasein wie Tappen durch Winternebel. Benozzo malte die Reise der morgenländischen Könige nach Bethlehem; ein Thema wie geschaffen, allen Pomp der Medici bewundernden Blicken vorzuführen. Benozzo konnte dies um so unbefangener thun, da er, — in einer Privatkapelle, — keine Rücksicht auf andere Familien zu nehmen brauchte. So gestaltete sich das Fresko zu einem Hymnus auf den medicäischen Kreis. Cosimo schauen wir und seinen Bruder Giovanni, Piero mit dem scharfgeschnittenen Römerprofil und, einem Königsohn der Sage vergleichbar, reitet, schön und jung, Lorenzo de' Medici einher. Die goldene Krone gleisst auf seinem Haupte; denn Benozzo wandelte selbst die heiligsten Gestalten der Legende in Bildnisse. Der greise Patriarch von Constantinopel und der vorletzte Kaiser der Byzantiner, Johannes Palaeologus, sollen als Modelle zu den beiden anderen Königen gedient haben. Mit grossem Tross waren sie im Jahre 1439 nach Florenz gekommen, wo ein Concil unter Eugen IV. den Anschluss der griechischen an die lateinische Kirche bewirken wollte. Der Gonfaloniere Cosimo de' Medici holte die erlauchten Gäste ein; so mag dies Fresko immerhin eine Erinnerung an jenen Tag bedeuten. Auch sich selber hat Benozzo ins Gefolge der Medici gereiht und auf die Kappe, die sein Haupt bedeckt, „opus Benotii" geschrieben. Schon Orcagna[38]) und Masaccio[39]) hatten, laut Vasari, Aposteln ihre Züge gegeben, Baldovinetti[40]) stellte sich in kriegerischer Tracht dar, — so weit aber war kein Künstler vor Benozzo gegangen. Dies musste kommen. Je lauter das religiöse Fresko vom Ruhm seines Stifters zeugte, desto mehr erstarkte das Selbstgefühl des Malers, von dem es abhieng, das Aussehen eines Mannes fernen Jahrhunderten zu überliefern.[41])

Stärker noch drängen sich in den Fresken, die Benozzo in S. Agostino zu S. Gimignano ausführte, Künstler und Besteller in

den Vordergrund. Wiederum brachte Benozzo an leicht findbarer Stelle sein Bildnis an; der Stifter, Messer Domenico Strambi, begnügte sich aber nicht mit seinem Portrait; zwei Engel halten in den Lüften eine Tafel, worauf gross zu lesen:

Eloquii sacri doctor parisinus et ingens
Gemignianiaci fama decusque soli
Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum
Insignem iussist pingere Benotium MCCCCLXV.[42])

Die Zeiten, wo man Bildwerke „pro salute animae" stiftete, waren vorbei. . . .

In dem umfangreichen Freskencyclus des pisaner Campo Santo stösst man auf „unzählige Bildnisse". Aber Vasari konnte, achtzig Jahre nach Vollendung der Fresken, nur wenige mehr namentlich anführen, und selbst da sind Zweifel berechtigt.[43]) Die Pisaner, denen seine Kunst imponierte, begruben Benozzo, da er anno 1498 starb, mit allen Ehren inmitten seiner Werke. Dem Durchschnittsgeschmack mochte seine leichte, immer wohlgefällige Erzählungsweise zusagen; die feinst gebildeten Florentiner aber haben ihn nie beschäftigt; dem Kreise Lorenzos de' Medici blieb Benozzo fern, nur in der Provinz erstanden ihm Bewunderer. Dass er in der Heimat keine Beschäftigung fand, beruhte nicht auf einem principiellen Gegensatz zwischen seinen Anschauungen über Malerei und denen der florentiner Patricier; nur konnten ihre geschulten Augen an den grossen zeichnerischen Mängeln Benozzos schwer vorbeisehen, zumal sie einen Künstler ihr eigen nannten, dessen Werk wie eine Luxusausgabe von jenem Benozzos anmuthet, — Domenico Ghirlandajo.

* * *

In seiner Anschauung der Form reicht Ghirlandajo an die Grossen aus der ersten Hälfte des Quattrocento nicht heran, manche Zeitgenossen wussten die Linie ganz anders zu beseelen, aber kein florentiner Künstler ist je in solchem Maße Repräsentant einer bestimmten Cultur gewesen. Seine Malerei und das Bürgerthum der späten Medicäer-Tage, — diese beiden Vorstellungen gehen restlos in einander auf: Kühl und sachlich, lebensfreudig ohne jedwedes Pathos, klug disponierend und genau beobachtend,

ernst und allem Gewaltsamen abhold, — so war Ghirlandajo, so waren die florentiner Nobili, und es ist zu begreifen, wenn sie einander gefielen.

Die echt florentinische, oder, wenn man will, alt-etruskische Freude am Bildnis bekundet sich schon in jenem „Begräbnis der

Domenico Ghirlandajo. Begräbnis der Hl. Fina.

heiligen Fina", womit der junge Baldovinetti-Schüler die Collegiata des hochgethürmten San Gimignano schmückte. Frohgelaunte Chorknaben, die beim steten Verkehr mit heiligen Dingen den Respect vor diesen verloren haben, umstehen mit Patriciersöhnen und gravitätischen Ratsherren die Bahre der jungen Heiligen. Wie das letzte Bild einer Tragödie scheint die Scene: in der Mitte die tote Hauptperson, zu beiden Seiten die Statisten. Als Domenico sieben Jahre später in der sixtinischen Kapelle zu Rom die Berufung der ersten Jünger malte, behielt er das nämliche Schema bei: Christus und die beiden knieenden Apostel

Domenico Ghirlandajo. Die Berufung der Apostel. Ausschnitt.

Petrus und Andreas nehmen als Träger der Handlung die Mitte des Freskos ein, links und rechts gruppieren sich, feierlich repräsentierend, die Mitglieder der florentiner Colonie von Rom.[44])

Noch zwei andere florentiner Künstler, Sandro Botticelli und Cosimo Rosselli, widmeten damals, von Sixtus IV. nach Rom berufen, ihre Thätigkeit jener Kapelle, die für alle Ewigkeit den Namen dieses Papstes tragen wird.

Einem Rosselli obzusiegen machte Ghirlandajo wenig Mühe. Der ligurische Bauernsohn, dem das Schicksal die Tiara auf's Haupt gesetzt, rühmte zwar, einem florentiner Atelier-Scherz zufolge, Cosimos Fresken, weil ihr Schöpfer mit Gold und den theuren Ultramarin-Farben nicht geknausert hatte; in Wahrheit jedoch sind sie ungeschickt, langweilig und zeigen deutlich, wie gering handwerkliches Malen-Können, losgelöst vom künstlerischen Temperament, anzuschlagen ist. Wie seinen florentiner und lucheser, suchte Cosimo auch diesen römischen Fresken durch das Anbringen zahlreicher Portraits den Reiz der Actualität zu sichern; aber stets vermeint man holzgeschnitzte Puppen, niemals Menschen vor sich zu haben, in deren Adern lebendiges Blut rollt; denn ihre spärlichen Gesten wirken eckig und steif, und die starren Züge mit dem blöden Ausdruck scheinen jeder Gemüthserregung unfähig.

Cosimo Rosselli. Bergpredigt. Ausschnitt.

Ein strenger Preisrichter müsste aber hier Ghirlandajo auch vor Botticelli die Palme zuerkennen. Denn diesem grössten Florentiner des sinkenden Quattrocento blieb ein Lorbeer versagt, mit dem ungleich Geringere damals ihr Haupt schmücken durften: jene erste Tugend eines guten Freskomalers, Massen rythmisch zu gliedern, eine Vielfältigkeit von Menschen, Bauten und Landschaften für das Auge in Harmonien aufzulösen, war ihm nicht gegeben; er wusste das Innenleben jedes Einzelnen zu schildern, aber die Gebärde des Einen beschränkt die Armfreiheit seines Nächsten, bald kleben die Köpfe gleichsam aneinander, bald stört eine unmotivierte Leere des Raumes; kurz, die Composition ist unübersichtlich und bisweilen geradezu verworren. Aber in diesem Epos, das manche verfehlt heissen, mangelt es nicht an Stellen von hinreissender Lyrik, zu denen man vor Allem einige Bildnisse rechnen muss. Da sind hell- und braungelockte Patricier-Söhne und vor ihrer birkenhaften Grazie und Schönheit denkt man unwillkürlich der Jünglinge Shakespeares, die „Musik hatten in sich selbst“; diese tiefroten Lippen können nur Worte edelster Leidenschaft sprechen; in dem unruhig flackernden, der Sonne weitgeöffneten Blicken wohnt die Jugend mit all' ihrer Glut

und Sehnsucht nach goldenen Fernen. Sie haben unsere Vorstellung vom Renaissance-Menschen bestimmt. Wir träumen vom Florenz des Quattrocento und sehen sie an den Pfeilern alter Kirchen lehnen, im Frühglanz schreiten sie über die Piazza della Signoria, und schauen, wenn es Abend wird, einen Dialog Platos in Händen, aus ihrem Fenster den ziehenden Wolken nach. Zu den strengen Aposteln Masaccios finden wir nur schwer ein Verhältnis, Ghirlandajos Nobili sind uns gleichgültig, aber die Jünglinge Botticellis hätten wir gern gekannt, um ihre Freundschaft geworben.

Botticelli. Das Reinigungsopfer. Ausschnitt.

Botticelli sollte sich in grossen Fresken-Cyclen nicht mehr bethätigen; Ghirlandajo aber wurde bald nach seiner Heimkehr mit der Ausmalung der Cappella Sassetti in der Kirche St. Trinità betraut. Hier brach er zum ersten Mal mit jenem Compositions-Schema, das er bisher, zu S. Gimignano und Rom, innegehalten.

Wie die florentiner Nebenfiguren der geistlichen Schauspiele damals zu selbständigen Trägern einer weltlichen Handlung wurden,[45]) die mit dem religiösen Drama als solchem nichts mehr zu schaffen hatte, so führen auch die Bildnisse Ghirlandajos hier ihre eigene, von der Rolle des theilnehmenden Zuschauers gänzlich losgelöste Existenz. Die „Auferweckung des Kindes aus dem Hause

Spini" ist lediglich ein florentiner Strassenbild aus jenen Tagen. Kaum gewahrt man den toten Knaben und den heiligen Franciscus in seiner Wolkenglorie; unwilkürlich bleibt das Auge an den Sassetti haften, die, „alle in der Tracht und Mode jener Zeit",[46]) und, — eine unerhörte Neuerung, — begleitet von ihren

Sandro Botticelli. Rotte Korah. Ausschnitt.

Frauen, sich eingefunden haben. Bei der „Bestätigung des Franciskaner-Ordens durch Honorius III." wird gleichsam auf zwei Bühnen gespielt. Von Petri Thron herab ertheilt der Papst den knieenden Franciskanern seinen Segen. Dieser Vorgang nimmt gebührender Weise den Mittelgrund ein; gleichwohl hat er nicht den Hauptaccent; denn unser Blick verweilt lieber bei den Personen des ersten Planes. Da stehen links vorn in ceremonieller Haltung drei Jünglinge aus dem Hause Sassetti und ihnen gegenüber erkennen wir, zwischen einem phlegmatisch dreinblickenden Pucci und zwei anderen Sassetti, an seiner geistvollen Hässlichkeit den Mann, in dessen Händen das Schicksal der Arnostadt ruhte, — Lorenzo de' Medici. „Eine Begrüssungsdeputation" schreitet auf einer Treppe huldigend zu ihm empor: Angelo Poliziano,

kenntlich an der viel verspotteten Nase; neben ihm trippelt der kleine Giuliano de' Medici, ein lichtes feines Kind; der junge Piero de' Medici, hoffärtig schon als Zwölfjähriger, schreitet hinter ihm drein; dann Giovanni Medici, der als Leo X. einem Zeitalter den Namen geben sollte; Matteo Franco endlich, der lustige „cappellano" und der Dichter Luigi Pulci beschliessen den Zug,[47]) der mindestens ebensoviel historisches als künstlerisches Interesse bietet. Denn diese entzückenden Kinderportraits sind die ersten im florentiner Fresko. Neben den Frauen edler Familien sind nun auch deren Kinder freskofähig geworden.

Im Jahre 1486 begann Domenico Ghirlandajo den Chor von St. Maria Novella mit Fresken zu schmücken und vollendete dies Riesenwerk, zu dem Giovanni Tornabuoni ihm den Auftrag ertheilt hatte, im Jahre 1490 „als", — wie die stolze Inschrift besagt, — „das glänzende Bürgertum, erlaucht durch seine Macht, seine Siege, seine Künste, seine Bauten, sich des Reichtums, der Gesundheit und des Friedens erfreute." Diese Malereien sollten nicht bloß die christliche Demut ihres Stifters bekunden. Das erhellt klar aus jener Inschrift und deutlicher noch aus einem Process, der ganz Florenz lachen machte. Ursprünglich hatten die Sassetti das Patronat über diese Capelle hinter dem Hochaltar inne,[48]) dann gelangte es an die Ricci, die den Chor von Andrea Orcagna ausmalen liessen. Regengüsse drangen jedoch ins Dach, und die Fresken litten Schaden. Den Ricci, die nicht mehr Vermögen genug besassen, die Capelle würdig restaurieren zu lassen, wollten andere Patricier die Mittel dazu leihen, aber mit dem Hochmut verarmter Edelleute wiesen sie jegliche Hilfe ab. Endlich gelang es Giovanni Tornabuoni, ihren Stolz zu beugen. Sämmtliche Kosten der Herstellungsarbeiten wollte er tragen und gelobte überdies, das Wappen der Ricci an ehrenvollster Stelle anzubringen. Dafür bedang er sich vollständige Freiheit bezüglich der Ausmalung des Chores. Ghirlandajo hatte sein Werk vollbracht, allüberall erblickte man die Schilde mit dem steigenden Löwen der Tornabuoni, aber nirgends das Wappen der Ricci, ein Stachelschwein im viergetheilten Feld; Giovanni Tornabuoni hatte es ganz klein, aber „an ehrenvollster Stelle", über dem Sakramentschrein anbringen lassen. Die Ricci merkten den Hohn,

DOMENICO GHIRLANDAJO
DIE STIFTUNG DES FRANCISCANERORDENS

wurden klagbar, verloren ihren Process und mussten zum Schaden noch den damals so geistvollen Spott der Florentiner leiden . . . Ein Händler-Truc; aber er weist genugsam, dass es dem Tornabuoni weniger um Gottes als um seines Hauses Ehre zu thun war. Offenherzig erklärt Giovanni, „civis et mercator florentinus", auch im Contract, den er mit Ghirlandajo abschloss, er liesse „in exaltationem suae domus ac familiae" aus eigenen Mitteln die Capelle schmücken.[49]) Von der Freiheit künstlerischen Schaffens besass dieser Kaufherr, wie übrigens die meisten Mäcene der Renaissance, nur unklare Vorstellungen. Er selbst bestimmte dem Maler nicht bloss die Wappen, die angebracht werden mussten, sondern auch die Themata der Fresken und sogar die einzelnen Heiligen. Bezüglich der Bildnisse schweigt der Contract, aber gerade ihretwegen dürften häufig mündliche Verhandlungen zwischen Künstler und Mäcen stattgefunden haben.[50])

An der Rückwand der Kapelle malte Domenico, wie er's bereits in der Cappella Sassetti gethan, die lebensgrossen Bildnisse des knienden Patrons, Giovanni Tornabuoni und seiner damals bereits verstorbenen Gattin Francesca Pitti. Die Seitenwände nehmen Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers und Marias ein. Je zwei Fresken bilden eine Reihe, aber nur in den beiden unteren, wo man sie am besten wahrnimmt, haben Portraits ihren Platz gefunden. Auf der linken Seite erblickt man zunächst die Verkündigung des Engels an Zacharias. Nicht weniger denn einundzwanzig Bildnisse kann man hier zählen. Und kein einziger von all' diesen Männern wendet sein Auge dem wunderbaren Vorgang zu; um einen Engel und einen Hohenpriester kümmert sich im religiösen Fresko niemand mehr. Gruppenweise, wie auf der Piazza, stehen diese Leute, plaudern, und begleiten mit den eleganten Gesten des Südländers die Conversation. Alle scheinen voll Lebensfreude; Zufriedenheit und bequeme Behaglichkeit haben, soweit sich derlei für monumentale Kunst eignet, ihren idealen Ausdruck hier gefunden.[51]) Im Bilde der „Heimsuchung" bewundert man zwei der edelsten Frauenportraits des florentiner Quattrocento-Freskos. Mit dem Stolz des schönen Weibes vereinigen diese beiden Damen den Adel der hochgeborenen Patricierin. Die vorderste war noch Mädchen, da Ghirlandajo

sie malte; denn das goldschimmernde Haar deckt kein Tuch, und Nacken und Hals sind entblösst. Hinter dieser Schönheit, um deren Namen die Gelehrten streiten,[52]) geht, beinahe zaghaft, Giovanna Tornabuoni einher, des jungen Lorenzo Gattin und

Domenico Ghirlandajo. Giovanna Tornabuoni (?).

Masos degli Albizzi Tochter. Im Jahre 1486 wurde ihre Hochzeit mit allem erdenklichen Prunk gefeiert; als aber Ghirlandajo sein Fresko malte, war die junge gentildonna bereits im Kindbett gestorben, und Domenico musste ihr Portrait aus einem Fresko heraus copieren, mit dem einst Botticelli eine Villa der Tornabuoni zu Chiasso Macerelli geschmückt hatte.

Heute verwahrt es sammt seinem Gegenstück der Louvre. Auf dem einen Fresko wird Lorenzo Tornabuoni in den Kreis der sieben freien Künste geführt. Voll edler Schüchternheit blickt er auf die

DOMENICO GHIRLANDAJO
DAS OPFER ZACHARIAS

weisen Schwestern, indes „Dialectica“ ihn zur „Philosophie“, einer betagten Matrone geleitet. Im anderen Fresko begrüssen die vier Cardinaltugenden Giovanna degli Albizzi. Es ist ein ungemein delicater Zug Botticellis: Gelassen und prüfenden Auges erwarten

Sandro Botticelli. Giovanna degli Albizzi.

die Wissenschaften den Jüngling, der um ihre Gunst erst werben muss. Die Tugenden aber schreiten freudig auf Giovanna zu, als wollten vier Schwestern eine fünfte umarmen, die lange fern geweilt. In strengen geraden Linien fliesst Giovannas rotes Kleid den hochgewachsenen Körper entlang. Sie und die goldhaarigen Mädchen in den weissen, grünen, gelben und orangefarbigen Gewändern zeigen durch ihre prinzessinhafte Grazie und das Musikalische aller Bewegungen deutlich, was Botticelli vor Ghirlandajo voraus hat: hier lauschen wir einem Dichter von Gottes Gnaden, in der Cappella Tornabuoni unterhält uns ein geschmackvoller Erzähler.

Natürlich musste Ghirlandajo auch Lorenzo, dem Sohne seines Auftraggebers, einen Ehrenplatz anweisen. Auf dem Fresko der Vertreibung Joachims aus dem Tempel gewahren wir den schönen

Jüngling, der wenige Jahre später im Armensünder-Karren zur Richtstätte geführt werden sollte. Auch die Namen seiner Gefährten sind uns überliefert; sie hatten guten Klang in Florenz. Dieser Gruppe gegenüber stehen Tommaso Bigordi, der Vater des Malers,

Domenico Ghirlandajo. Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel. Ausschnitt.

sein Bruder David und sein Schwager Bastiano Mainardi, die bei der grossen Aufgabe ihm Gehülfen waren; endlich Domenico selber, der, zufrieden mit sich und seinem Werke, beifallheischend gleich einem Schauspieler, aus dem Fresko herausblickt. Die Gegenüberstellung ist zu auffallend, um zufällig zu sein. Die Zeiten, da Stifter und Maler sich scheu in einem Winkel des Freskos bargen, sind vorüber. Einstmals bildeten jene Männer,

die sich um die Stadt verdient gemacht hatten, die Zuschauer heiliger Scenen. Sie wurden allmählich von der Consorteria des Stifters verdrängt. Damit erwachte auch zugleich das Familiengefühl des Malers. Sollte sein Pinsel Frauen und kleine Kinder unsterblich machen, bloss, weil sie zur Sippe des Bestellers gehörten? Der Vater, die eigenen Brüder, waren sie etwa geringer im Wert? Ein fast modernes Persönlichkeits-Bewusstsein spricht aus der Gegenüberstellung dieser beiden Familien, der Tornabuoni und der Bigordi. Der vornehmste Florentiner und der Maler sind einander gleich; neben den Mann, der edel ist von Geburt, tritt, — zum ersten Male, — jener andere, der sich selber adelte, der ein Schaffender ist, ein Künstler!

* * *

Die Heroentage der Republik waren tot, vorbei die Parteifehden mit ihrem Toben.[53]) Die Sturmglocke rief kein wehrhaftes Volk mehr unter Waffen; darum stand in der öffentlichen Achtung nicht der Stärkste mehr am Höchsten, sondern wer den Frieden am edelsten nutzte; man begann, Künstler und Männer des Wortes zu ehren. Konnte noch zu Beginn des Jahrhunderts ein Filippo Brunelleschi als „fantastico" angepöbelt werden,[54]) so wurde jetzt ein Mann „senza lettere" als Bauer belächelt. Bereits in den Fresken der Cappella Tornabuoni spürte man, was die Auswahl der Bildnisse anlangt, einen Hauch des neuen Geistes; deutlicher noch offenbart er sich in jenen Fresken, die Filippino Lippi, Fra Filippos Sohn, als Nachfolger Masaccios in der Brancacci-Kapelle schuf. Die Wahl der Zuschauer hieng hier von keinem Privatmann ab,[55]) vielleicht von einer kirchlichen Bruderschaft, möglicherweise vom Künstler allein. Seinen Gönnern, „vielen Freunden" und grossen Künstlern setzte er hier Denkmale. Seinen Lehrer Botticelli, Antonio Pollaiuolo, den Dichter Luigi Pulci und natürlich auch Filippino selber gewahren wir in der Menge.[56]) An wuchtiger Körperlichkeit können Filippinos Menschen mit denen Masaccios sich nicht mehr vergleichen. Sie sind feingegliedert, beweglicher und neben den knochenstarken Ahnen, die Masaccio gemalt, mögen Filippinos Modelle sich schmerzlich als Enkel empfunden haben...

Filippino Lippi. Auferweckung des Jünglings. Ausschnitt.

Gegen eine Kunst, die das Haus Gottes missbrauchte, um dort, wo Demut sich ziemte, den Ruhm eines reichen Bürgers zu künden, bäumte sich endlich das religiöse Empfinden auf. Einen Fra Girolamo Savonarola mussten, da er die sündigen Florentiner auf den Weg des wahren Heils zurückrief, solche Malereien wie Kirchenschändung bedünken. An den Streit der Ricci und Tornabuoni erinnerte er, da er predigte: „Mein Haus und meinen Tempel habt ihr dem Moloch, Eurem Gott geweiht. Blicket umher in einem Kloster, überall werdet ihr die Wappen dessen finden, der es bauen liess. Ich wende mein Haupt jener Thüre zu, im Glauben, dass ein Cruzifix dort sei, —

es ist ein Wappen. Ich schaue hierhin und dahin, — nur Wappen. . ." Schmuckbehangen, mit einen gelben Brokatkleid angethan, betritt die junge Ludovica Tornabuoni Marias Geburtszimmer und ihre Mägde folgen ihr. „Ziemet sich derlei Aufwand, wo die Mutter Gottes selber gekleidet gieng „come una poverella", wie eine Tochter des Volkes? War noch Andacht möglich, wenn jeder Kirchenbesucher die Heiligen eines Bildes mit den Modellen vergleichen konnte? „Die jungen Leute sagen dann: diese da ist Magdalena und jene andere der heilige Johannes. Ihr lasset die Gestalten in den Kirchen bald der einen, bald der anderen Frau ähnlich malen. Das ist übel gethan und zeugt von grosser Verachtung göttlicher Dinge". . . .[57]) Solche Sätze verhalten nicht im Leeren. Die besten Maler wurden Savonarolas Anhänger und liessen eine neue Kunst sich von ihm weisen. Nicht das Wirkliche sollten sie nachahmen, sondern Schönheit schaffen. „Das Schöne jedoch ruht nicht bloß in den Farben, sondern in den Proportionen und richtigen Verhältnissen der Glieder und anderer Körpertheile zu einander und eigentlich ist Schönheit eine Qualität der Seele."[58]) Idealgestalten forderte Savonarola von der kirchlichen Kunst. Mit einem Sassetti oder einer Tornabuoni hatten sie nichts gemein; dem vollkommenen Menschen, wie der Frate ihn träumte, durfte überhaupt nichts von allem Zufälligen anhaften, das ein Bildnis notgedrungen schildert. Darum verbot er dem Portrait den Tempel Gottes. . .

Die allgemeine Stimmung um die Wende des Jahrhunderts war einer Weiterentwickelung des Portraits im Fresko ebenfalls nicht günstig. Nur ein hochgesteigertes Persönlichkeitsgefühl bot ihm die notwendige Grundlage. Man musste viel ehrliche Freude an sich selber empfinden, um sich neben Maria und Johannes nicht klein zu fühlen. Gerade dieser Stolz erlosch in den Florentinern, deren Seelen Fra Girolamo mit entsetzlichen Prophezeiungen verdüstert hatte. Man verbrannte den Heiligen Gottes, aber die Rache des Herrn sandte der einst so glücklichen Stadt Schrecken auf Schrecken. Um ihre Mauern tobte der Krieg; bald musste man vor der Soldatesca Cesara Borgias zittern, bald vor Franzosen und spanischen Horden auf der Hut sein. Lorenzos de' Medici verbannte Nachkommen umlauerten, blutige Rückkehr

sinnend, die Thore, und in den Strassen zeichnete die Pest die Häuser. Dem allen waren die Menschen nicht mehr gewachsen; der lange Frieden und die Wissenschaften hatten sie geschwächt, verweichlicht an Leib und Seele; man wurde traurig und niedergeschlagen. Wollten die Väter, ihres Wertes froh, allüberall nur die eigene Art wiederfinden, die Hügel von Fiesole, das Arnothal und die Menschen, die darin hausen; wandelten sie darum die heiligsten Vorgänge in florentiner Strassenscenen, so verlangten die Enkel von der Kunst Traumbilder einer schöneren Wirklichkeit und tröstende Visionen. Auch die Gelehrten hatten nicht vergebens geforscht. Man wusste nunmehr: das Jerusalem der Augustus und Tiberius glich nicht dem Florenz des Magnifico. Man durfte die Strozzi und Tornaquinci nicht mehr aus ihren Häusern rufen, im florentiner Lucco an Marias Tempelgang oder dem Opfer des Zacharias theilzunehmen. So drängten der religiöse und der neu erwachte historische Sinn, vereint mit der mangelnden Freude am Dasein, das Bildnis aus dem Fresko. Sein heiliger Inhalt wurde des profanen Ballastes wieder ledig, man besann sich auf das Wesen des Freskos, malte nur das zur Handlung absolut Notwendige und darum stehen die Kunst Fra Bartolommeos oder Lionardos Abendmahl in ihren letzten Zielen einem Giotto näher als dem Quattrocento.

Einzig der junge Andrea del Sarto mochte in den Fresken, womit er die Vorhalle der Annunziata-Kirche schmückte, nicht ganz auf das Bildnis verzichten. Eine lyrische, für Freundschaft empfängliche Natur wollte er Künstler,[59]) die seinem Leben nahestanden, auch in seinem Werke nicht missen. Aber nur wenige Portraits zählen wir und keines führt eine derartig eigene Existenz wie etwa ein Bildnis Ghirlandajos. Nur im Fresko der Geburt Marias stellte er eine Frauengestalt beinahe in Gegensatz zur Handlung. Hoch aufgerichtet nimmt sie, leuchtend in kraftvoller Schöne, die Mitte der Scene ein; der heiligen Anna gilt ihr Besuch, aber gross und ruhig blickt sie, wie eine Königin auf eine staunende Menge, aus dem Bilde heraus. Neben dem freien Adel, der ihren Gesten eigen, dünken die gentildonne Ghirlandajos steif und ungelenk; unweiblich scheinen sie, während diese Frau, trotz ihrer Hoheit, unseren Puls rascher fliegen macht.

ANDREA DEL SARTO
GEBURT MARIAS. AUSSCHNITT.

Dies Portrait scheint wie ein Gedicht Andreas an seine Gattin Lucrezia del Fede. Das erste Bildnis im Fresko der florentiner Republik feierte Dante. Zwischen diesen beiden Polen liegt eine Entwickelung, die zusammenfällt mit der des Persönlichkeits-Gefühles. Zuerst würdigte man den grossen Bürger eines Bildes an heiliger Stätte. Er wurde vom zuverlässigen Parteimann verdrängt, dann trat der Stifter in den Vordergrund, mit anderen Worten, der Familienstolz überwog die politischen Interessen, endlich erwachte das Selbstbewusstsein des Künstlers und die Fresken kündigten den Ruhm von Maler und Mäcen. Auch dies hörte auf und der Künstler behauptete allein das Feld. Seiner Gattin huldigt Andrea del Sarto. Was begonnen hatte wie ein Epos, endete als Canzone. Während des ganzen Quattrocento hatte sich im Fresko-Portrait die Sehnsucht des Jahrhunderts nach einer profanen Monumental-Malerei ausgesprochen; schon lächelte ihr Erfüllung; eines Schrittes nur bedurfte es noch und aus der Cappella Tornabuoni trat man ins Reich einer Kunst, die lediglich die Gegenwart verherrlicht; er ward nie gethan. Die Cartons Michel-Angelos und Lionardos für den Fresken-Schmuck des Palazzo della Signoria gelangten nie zur Ausführung, das Werk des Quattrocento blieb Torso und gleicht einem Palaste, dessen Façade nie vollendet wurde.

Jacopo da Pontormo. Anbetung der Könige.

DAS BILDNIS
IM RELIGIÖSEN ANDACHTSGEMÄLDE

Masaccio. Die Anbetung der Könige.

Im Andachtsgemälde war dem Bildnis natürlich weniger Raum als im wandfüllenden Fresko gegönnt. Dies bedingte meistens schon durch seinen Inhalt die Anwesenheit vieler Menschen,[1]) dort fehlt jegliche Handlung; ernst und feierlich stehen die Heiligen als „baroni di Cristo“ mit den Pagen des himmlischen Hofstaates, den Engelsknaben um Marias Thron. Nur der Stifter des Bildes darf in der beglückenden Nähe jener Göttlichen weilen. Selbst an dieser einen Gestalt jedoch lassen sich die Wandlungen verfolgen, denen die Auffassung des Menschen seitens der Kunst unterlag.

Demut und Hülflosigkeit schufen die frühesten Stifterportraits. Der Gläubige opfert einen Theil weltlichen Gutes dem Heil seiner Seele, aber dafür möchte er besonderen Schutzes theilhaftig sein, und kniet, ihn zu erflehen, vor den Heiligen. In ihren Augen bedeutete er jedoch weniger denn ein windverwehtes Blatt, und diesem Bewusstsein des eigenen Nichts sollte die Kunst auf jede Weise Ausdruck leihen. Zunächst durch das Grössenverhältnis der Figuren. In den Crucifixen des Trecento z. B. reicht der Stifter dem Gekreuzigten kaum bis an die Knöchel. Auch die räumliche Distanz gab den unermesslichen Abstand zwischen sündigen Menschen und reinen Lichtgestalten wieder. In der äussersten Bildecke, weit weg von den Heiligen, zuweilen hinter

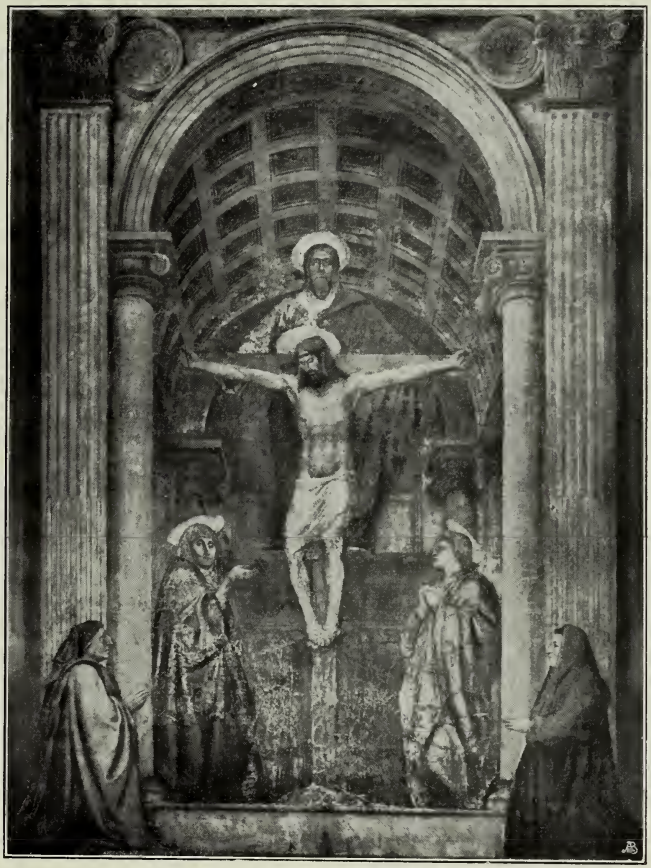
Marias Thron, kniet, entblössten Hauptes und andachtverloren, der Stifter, — ein Bild frömmster Selbstentsagung.[2]) Allmählich gestaltet man die Figuren grösser und rückt sie in die Nähe

Giotto. Heilige mit Stifter.

der Heiligen. Eine wichtige Etappe auf diesem Wege von Demut zu Stolz, vom Mittelalter zur Renaissance bedeuten die Bildnisse auf Giottinos „Pietà" der Uffizien. Hier erscheinen, — eine unerhörte Neuerung, — zwei Stifterinnen, nur um Weniges kleiner als die biblischen Gestalten, in die Gruppe der Trauernden gereiht, und segnend legen die Heiligen ihnen die Hand

GIOTTINO
PIETÀ

auf's Haupt. Ein schwarzes Nonnenhabit umhüllt den Körper der Älteren; wie zu weltlichem Feste dagegen hat sich die Jüngere geputzt, den Nacken entblösst und einen goldenen Reif ins Haar



Masaccio. Trinità.

gethan. Ein Programm freilich darf man aus diesem Gemälde nicht herausklügeln;[3]) als Ausnahme interessiert es, aber der grosse Bahnbrecher auf diesem Gebiete hiess nicht Giottino, sondern wiederum Masaccio.

Die Anordnung seiner Stifterportraits im Fresko der Trinità zu St. Maria Novella wurde vorbildlich für das Quattrocento.

Vor einer herrlichen Säulenhalle, die den heiligsten Gestalten eingeräumt ist, knien, bereits lebensgross gemalt, der Stifter und seine Gattin. Betend sind die Hände gefaltet, aber das Selbstbewusstsein der Renaissance-Menschen hat die Beiden auch vor der Gottheit nicht verlassen. Als Gonfaloniere, in der Tracht seines hohen weltlichen Amtes, liess sich der Stifter darstellen; nicht einmal das Barett nahm er vom Haupte, und von den Herrschern des Himmels trennt die Beiden nur eine Marmorschwelle. Sie wurde bald überschritten. Bei Masaccio haben die Heiligen noch keinen gnädigen Blick für die Erdenbewohner übrig; auf einem Bilde vom Ende des Jahrhunderts dagegen, dem Altargemälde des Raffaello de Capponibus der Uffizien, lächelt das bambino freundlich dem Stifter zu, dem überdies der heilige Franciscus mit der Rechten wie streichelnd übers Haar fährt. Auf einem anderen Gemälde, das Filippino Lippi für Tanai de' Nerli in der Kirche St. Spirito malte, sind der Stifter und seine Gattin den göttlichen Gestalten zum Mindesten gleichberechtigt. Marias antikisierender Thron erscheint nur um ein Geringes höher postiert als das knieende Paar, das von der heiligen Katharina und dem heiligen Martin ihr auf's Dringlichste empfohlen wird. Durch eine Bogenhalle, die den Vordergrund abschliesst, gewahrt man bei der Porta San Frediano den Palazzo Tanais, und neben dem Putto, der zu Häupten Marias die Taube als Symbol des heiligen Geistes hält, stützen sich zwei andere Engelsknaben auf das Wappen Tanais de' Nerli; — das Gewand christlicher Demut verhüllt nur mehr schlecht den florentiner Patricierstolz.

Das zunehmende Persönlichkeitsgefühl der Stifter bekundet auch deutlich ihre blosse Anwesenheit bei jener heiligen Scene, der eine strenge Kunst überhaupt keinen Zeugen geben durfte, — der Verkündigung an Maria. Fra Angelico führte als Erster in einem Fresko zu S. Marco den heiligen Domenicus als Zuschauer der Annunziation ein. Aber er kniet betend im Hintergrunde und scheint den ganzen Vorgang als Vision zu empfinden. Beträchtlich weiter gieng Fra Filippo Lippi. Seiner Verkündigung in der Cappella Martelli zu San Lorenzo wohnen nur zwei Engelsknaben bei; in einer späteren Annunziation jedoch, — heute bewahrt sie die Sammlung Herz zu Rom, — stehen zwei Stifter,

FILIPPINO LIPPI
THRONENDE MADONNA MIT HEILIGEN UND STIFTERN

Fra Filippo Lippi. Verkündigung.

vom Gürtel an sichtbar, hinter einer Marmorbrüstung und betrachten das keuscheste aller Mysterien wie ein Bühnenspiel. In einer dritten Verkündigung, die er für Jacopo Bellucci aus Pistoia schuf, stellte er seinen Auftraggeber — lesend dar.[4]) Sein Sohn Filippino endlich riss die Schranke nieder, die der Vater zwischen Maria und den Stiftern noch hatte bestehen lassen. Auf einem Fresko der Verkündigung in St. Maria sopra Minerva zu Rom kniet der Cardinal Olivieri Caraffa mitten in Marias Gemach. Gnadenverheissend wendet ihm die Madonna ihr Antlitz zu, während Engel und Taube keines Blickes gewürdigt werden. Die Handlung scheint solcher Weise bis zur Unkenntlichkeit entstellt; auch ohne Savonarola hätte einer derartigen Kunst die Reaction folgen müssen.

Den Schutz des Himmels, den der Stifter vorerst für sich und seine Gattin erbat, mochte er, einem natürlichen Wunsche gehorchend, auch auf seine Nächsten ausgedehnt wissen. Darum erblicken wir schon in früher Zeit ganze Familien zu den Füssen Marias knieend. Wahrscheinlich unter nordischem Einfluss entwickelte sich dann hiefür ein bestimmtes Compositions-Schema, die

Fra Filippo Lippi. Madonna della Misericordia.
(Nach einer Orig.-Aufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

sogenannte „Madonna della Misericordia":[5]) Unter dem ausgebreiteten Mantel Marias, dem Mantel der Gnade, drängt sich die Sippe des Bestellers zusammen. Auch hier kam das Familiengefühl zu seinem Recht. Dachte man mit besonderem Stolze eines toten Verwandten, so reihte man sein Bildnis ruhig unter jene der Lebenden. Auf dem Misericordien-Fresko, das Ghirlandajo für die Vespucci in der Kirche Ognissanti malte, gewahrt man sogar mehr tote als lebende Mitglieder der Familie; selbst der heil. Antoninus, der nur zu den Freunden der Vespucci zählte, wird in maiorem gloriam der Stifter als Verwandter behandelt.[6]) Gern liessen sich auch Bruderschaften und religiöse Vereine in solchen Gemälden abbilden. Ob die Anordnung so vieler Personen dabei dem Maler überlassen blieb, ob es als besondere Ehre galt, in erster Reihe oder nahe bei der Madonna zu stehen, — darüber lassen sich nur Vermuthungen äussern. Jedenfalls wird der Künstler vollkommen vom Besteller abhängig gewesen sein.[7])

Auch die Bildnisse in den Darstellungen der Epiphanie können mit einigem Recht dieser Gruppe beigezählt werden. Die Anbetung der Könige war ein beliebter Vorwurf der florentiner Malerei im Quattrocento.[8]) Hier konnte sie, ihre Freude am Portrait befriedigend, hervorragende Bürger ins Gefolge der Könige reihen: Don Lorenzo Monaco, dem trecentohaft Empfindenden, lag solche Neigung fern. In seiner Epiphanie der Uffizien beschied er sich mit der peinlich genauen Wiedergabe fremder Trachten, — an Bildnisse dachte er noch nicht. Gentile da Fabriano hingegen, der seine umbrisch gehaltene, aber in Florenz viel bewunderte Anbetung der Könige im Jahre 1423 malte, kleidete das Gefolge der östlichen Herrscher bereits nach florentiner Mode und schloss sich mit seinem Auftrag-Geber Palla Strozzi den frommen Reisenden an. Masaccio führte zwei florentiner Nobili als respectvolle und doch wieder auch selbstbewusst dreinblickende Betrachter des heiligen Vorganges ein, und in den beiden Anbetungsbildern Pesellinos setzt sich schon das ganze Gefolge der Könige aus Bildnissen zusammen; an Gewandstücken, an einem Pferdegeschirr sind in goldenen Lettern die klingenden Devisen dieser edlen Herren angebracht, und wüssten wir ihre Namen, so wäre man um einen wertvollen Beitrag zur Ikonographie des Quattrocento reicher.[9])

Von solchen Gemälden bis zum eigentlichen Repräsentationsbilde ist nur mehr ein kleiner Schritt. Ghirlandajos Epiphanien und die schönste von allen, Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, sind lediglich wegen der Portraits gemalt. Maria und das Kind nehmen zwar, — nach Lionardos Vorgang, — bei Sandro nicht eine Ecke mehr, sondern die Mitte des Gemäldes ein; aber wir gewahren die heilige Gruppe kaum. Der Blick haftet an den Bildnissen des Vordergrundes. Da ist der greise, damals schon längst verstorbene Cosimo de' Medici mit dem prachtvollen Senatorenhaupt; er neigt sich respectvoll, aber nicht allzu inbrünstig, den Fuss des Kindes zu küssen, wie etwa ein sehr mächtiger Vasall seinem ganz jungen Könige huldigt. Hinter dem Vater knien Piero und der schöne Giovanni de' Medici. In der Ecke links vorn steht, seine Hand wie träumend am Schwerte haltend, der prunkende Lorenzo, und dem Gebieter

der Arnostadt stellte, nicht allzu weit vom unglücklichen Giuliano de' Medici, Botticelli, seines Wertes voll bewusst, sich gegenüber.[10]) An diese Hauptpersonen reiht sich dann zu beiden Seiten statistenartig das Gefolge. Spätere Anbetungsbilder gaben das etwas kalte

Botticelli. Portraitgruppe aus der Anbetung der Könige.

Ceremoniell dieses Gemäldes auf. So nehmen in Filippinos Epiphanie der Uffizien vom Jahre 1496 die Portraits keine besondere Stelle mehr ein,[11]) sondern sind bunt mit maurischen und indischen Charakterköpfen vermischt. Die beiden jüngeren Könige aber wählte man gern aus dem florentiner Patriciat: Der goldene Reif im Haar eines Medici durfte auch die Locken eines Tornabuoni schmücken.

Was hier als Ausdruck hohen Selbstgefühles erscheint, wirkt, und vielleicht nur in diesem einen Falle, wie Demut bei den zahlreichen Tobïasgemälden. Die jungen Florentiner Kaufmanns-Söhne mussten grosse Reisen unternehmen. Mit dreizehn Jahren schon zogen sie ins Contor nach Brügge oder Lyon, nach London oder gar Constantinopel. Das war in jenen Tagen nicht immer

SANDRO BOTTICELLI
ANBETUNG DER KÖNIGE

Florentinisch um 1490. Tobias mit dem Engel.

gefahrlos. Darum empfahl man sich durch ein frommes Bild dem Schirm der Heiligen. Für solche Gemälde eignete sich aber kein Thema besser als die Geschichte vom jungen Tobias, und diesen „Tobiucciolo“ wandelte man natürlich in ein Bildnis des schutzflehenden Jünglings. So schreitet denn der vornehme florentiner Knabe, vom Erzengel Raphael geführt, zuweilen noch vom gepanzerten Michael begleitet, vertrauensvoll durchs fremde, einsame Land. Manchmal unterstützen Worte das Flehen des Bildes. So steht

unter einem Tobiasgemälde der Sacristei von St. Maria delle Grazie zu S. Giovanni Val d'Arno im tönenden Quattrocento-Latein zu lesen:

Raphael medicinalis
Mecum sis perpetualis
Et sicut fuisti cum Thobia
Semper mecum sis in via.

Aber nicht der Behütete bloss, auch der Schirmende wurde zum Bildnis, und wenn irgendwo, darf man gerade hier von der

Fra Filippo Lippi. Altarbild.

meistens missverstandenen „Naivetät" des Quattrocento sprechen, von seiner durch Reflexion unbeirrten Hingabe an die schöne Erscheinung. Ein augenfälliges Beispiel statt vieler Worte. In der Galerie zu Prato sieht man ein Altarbild, das Fra Filippo, wohl gemeinsam mit seinem Freunde Fra Diamante, für das prateser Kloster der heiligen Margarethe schuf. Die Heilige aber,

„Amico di Sandro". Caterina Sforza als Heilige.

die in diesem Gemälde der frommen Stifterin ihre Hand segnend auf's Haupt legt, gleicht jener Lucrezia Buti, die einst mit dem lustigen Frate aus eben diesem Kloster davonlief. Nüchtern erwägende Leute hätten an der Blasphemie des Bildes Anstoss genommen: ein Mädchen von anfechtbaren moralischen Qualitäten, das sich unterfängt, eine keusche Nonne dem Schutze Marias zu empfehlen! Der Stifterin Bartolommea de' Bovacchiesi war die Boccacciade von Maler und Modell gewiss bekannt; aber nahm Lucrezia im Bilde sich gut als Heilige aus, so fand ein Quattrocento-Mensch gegen ihre Anwesenheit nichts einzuwenden. Der

Bastiano Mainardi. Florentiner Dame als heilige Katharina.

nämliche Fra Filippo sprach in seiner Marienkrönung der Accademia, kurz entschlossen, sämmtliche weibliche Familienmitglieder des Stifters Antonio Maringhi heilig, gab ihnen den Nimbus und stellte vor sein eigenes Portrait einen Engel mit einem Schriftband, worauf zu lesen: „is perfecit opus". Das Portrait beherrschte eben das Bild. Nicht nur die Heiligen und die Gläubigen, sogar die Heiden, die Widersacher des Erlösers werden zu vornehmen Florentinern. In einer Auferstehung Christi der

Accademia malte Raffaellino del Garbo den schönen Niccolò Capponi[12]) unter jenen Soldaten, die am Grabe des Heilands von Schlummer befallen wurden, reihte einen Gläubigen unter die Mörder des Messias!

Dies alles hörte mit dem Ende des Jahrhunderts auf. Savonarola verbannte jegliche Art von Bildnissen aus dem Reich der religiösen Kunst, der erwachende historische Sinn that sein Übriges; — genug, das Portrait verschwindet allmählich aus den Werken des Cinquecento. Nur wenn es besondere Demut ausdrückt, wollen es, im bezeichnenden Gegensatz zum Quattrocento, die Ästhetiker dieses Jahrhunderts gelten lassen.[13]) Zuweilen werden noch bei einem Andachtsbild specifisch florentinischen Charakters, wie bei Ridolfo Ghirlandajos zwei Gemälden aus der Legende des heiligen Zenobius, florentiner Bürger in die zuschauende Menge gereiht; Andrea del Sarto erscheint als Troubadour seiner Gattin, spricht sie heilig und verehrt sie als Madonna; noch gab man, aber nur mehr in Gemälden, die Privaträume schmücken sollten, schönen Mädchen die Attribute einer Heiligen;[14]) — trotz alledem, die Herrschaft des Portraits war vorüber, im Fresko so gut wie beim Tafelbilde. Dort, wie hier entstammte sie der Freude eines gewaltig aufstrebenden Bürgerthums an sich selber als Ganzem, dem Wohlgefallen des Einzelnen an seiner physischen Erscheinung. Mit dem hochgemuthen Bürgerstolz starb auch das Bildnis, das ihm als Ausdrucksform gedient, starb jene heimatsfrohe Kunst, die selbst das Himmlische nur als farbigen Abglanz des Florentinischen gelten liess.

Paolo Uccello. Predellen-Stück.

DAS PROFANBILDNIS IM QUATTROCENTO

Jacopo del Sellaio. Johannes d. Täufer.

I.

Niemals hatten die Menschen so gering von ihrem Werte gedacht als in den Tagen des Mittelalters. Man baute riesenhafte Dome, um sich schauernd darin der eigenen Kleinheit bewusst zu werden, bot die subtilste Logik, den schärfsten Verstand zum Nachweise menschlicher Thorheit auf. Was bedeutete ein Erdensohn, dessen Gott sich nicht erbarmte? Durch himmlische Gnade allein geschah alles, was er wirkte und vollbrachte, der Glaube einzig lieh ihm Kraft zu hohem Werke; und wenn er sich malen liess, der Mensch des Mittelalters, so durfte er es nur in dieser Eigenschaft als Christ. Demütig kniet er vor dem Kreuze, flehend streckt er die Hände zu seinem Schutzpatron empor. Ein Abbild des Menschen, losgelöst von jeder Beziehung zu Gott, wäre sündige Hoffahrt und frevler Übermut gewesen. Die Züge der Toten nur, der Mitglieder jener seligen Gemeinde, die weltliche Eitelkeit und

irdisches Streben nicht mehr kannten, durfte man sonder Scheu dem Schmerz der Überlebenden bewahren:

> Wie zum Gedächtnis derer, die verwesen,
> Man auf die Gruft, die ihren Staub umschliesst,
> Abbildet, was die Toten einst gewesen,
> Damit um sie vielmals die Thräne fliesst . . . .[1])

Nur zwei vom Weib Geborenen, deren Gewalt aber die Mystik himmlischen Ursprungs umstrahlte, den beiden „Schwertern", die Gott der Christenheit gesetzt, dem Papst und dem Kaiser, allenfalls noch ihren nächsten Angehörigen oder den höchsten Beamten des weltlichen und geistlichen Imperiums, gestattete man bei Lebzeiten das Recht auf ein Bildnis.

Ein Kaiserbildnis ist am Arno nie gemalt worden. Als im Trecento die Kunst zu erstarken begann, hatte Toscana für die nordischen Barbaren, die auf Grund ihrer Kaiser-Rechte einträglichen Titelschacher trieben, nur mehr Spott und Verachtung übrig.[2]) Dagegen feiert das früheste erhaltene Profanportrait der florentiner Schule einen Papst. Giotto malte in der Loggia des alten lateranensischen Palastes Bonifacius VIII., wie er am Weihnachtstage des Jahres 1299 „urbi et orbi" den Beginn des ersten Jubeljahres feierlich verkündet. Zum ersten Male wird ein Ereignis der Zeitgeschichte durch die florentiner Kunst verherrlicht. Giotto aber gehörte noch dem Mittelalter; er wollte nicht das ähnliche Bildnis eines Menschen schaffen, sondern einen Papst in seiner Würde malen. Die Gestalt unterscheidet sich in nichts von anderen Figuren Giottos, nur durch das Wappen der Lifreto de' Guatani lässt sich die Persönlichkeit des Papstes bestimmen.[3]) In Florenz selbst giebt es kein Profanbildnis aus jenen Tagen. Fremde Podestà liessen zuweilen als Erinnerung an ihre kurze Amtsdauer öffentliche Gebäude mit ihrem Wappen oder ihrem Portrait zieren, aber das florentiner Nationalgefühl wehrte sich gegen diesen Brauch,[4]) und so müssen bis auf Weiteres als die frühesten Profanportraits jene Bildnisse berühmter Florentiner gelten, mit denen Andrea del Castagno den Saal einer Villa zu Legnaja geschmückt hatte.[5])

Die Bildnisse antiker Imperatoren und berühmter Helden waren, besonders in Oberitalien, seit dem Trecento ein beliebter

Giotto. Papst Bonifacius VIII.

Schmuck herrschaftlicher Prunkräume. Kleine Tyrannen mochten ihren Blick gern auf jenen Lichtgestalten ruhen lassen, denen zungengewandte Schmeichler sie oft verglichen. Die Heroen der Vergangenheit wurden gleichsam zu Fürsten gestempelt, ihre Bildnisse wie Ahnenportraits betrachtet. Das gieng im demokratischen Florenz nicht an; es führte kein Weg aus dem „Studio" auch des reichsten Kaufherren zum Throne des Augustus oder gar in Simsons Lager. Das Selbstgefühl des freien florentiner

Bürgers war aber noch höher gespannt als das eines Orsini oder eines Fürsten von Verona, und statt der stammesfremden Helden der Griechen, Römer oder Juden malte Castagno Männer, die, auf toscanischem Boden geboren, Florenz zum Ruhm gereichten. In der Geschichte des florentiner Portraits spielen diese überlebensgrossen „uomini famosi" Andreas del Castagno eine entscheidende Rolle. Bisher hatte sich das Bildnis mit dem Geduldet-Sein im religiösen Fresko begnügt; nun trat, — zum ersten Male! — das Profanportrait dem kirchlichen Kunstwerk stolz und ebenbürtig zur Seite.

Als Castagno seine Bildnisse schuf, waren die Modelle bereits gestorben. Man hat darum die Portraits als Schöpfungen seiner Phantasie angesehen; aber damit verkannte man das Wesen Castagnos und der frühen Quattrocento-Kunst. Wo es nur angieng, hielt er sich an beglaubigte Vorbilder; mangelten solche, an literarische Berichte; immer jedoch suchte er der Wirklichkeit so nahe als möglich zu kommen.[6]) Ein beinahe leidenschaftlicher Wille zum Thatsächlichen lenkte ihm die Hand, ein harter Realismus, der von keiner Concession an die Schönheit wissen will, athmet in den wuchtigen Gestalten, die, ihrer Formgebung nach, echt geborene Söhne der Quattrocento-Kunst sind. Trotz alledem knüpfen sie noch deutlich erkennbare Fäden ans religiöse Fresko des Trecento. Denn Castagnos uomini famosi gehören ihrem geistigen Inhalt nach ins Gebiet der Gedanken-Malerei, so gut wie Giottos Decken-Allegorien in Assisi oder die Fresken der Cappella Spagnuola. Bildnis-Fresken, die nichts sein wollen als Form und Farbe gewordene Anschauung, konnte selbst ein Castagno sich noch nicht vorstellen. Drei Krieger und drei dichtende Gelehrte, — sämmtlich florentinischen Ursprungs, — hatte Andrea dargestellt; ferner die cumäische Sibylle, die Königin Tomyris und Esther, des Ahasverus kluge Gattin. Die heidnische Seherin mahnte zu christlicher Frömmigkeit,[7]) und an den beiden Herrscherinnen bewunderte man die kampfmutige Liebe zur Freiheit. Somit ist der Ideengehalt dieser frühesten und vornehmsten Offenbarung des florentiner Privatgeschmackes leicht zu erfassen. Ein Florentiner soll, demütig vor Gott, aber seine politische Unabhängigkeit wahrend, der Waffentüchtigkeit die Pflege der Wissenschaften gesellen.

Andrea del Castagno. Bildnis des Farinata degli Uberti.

Die einzelnen Bildnisse, stolz und gross gedacht wie keine anderen innerhalb der ganzen florentiner Kunst, sind an künstlerischem Wert einander ungleich. Geistigen Adel zu schildern war Andreas Sache nicht. Dante, Boccaccio und Petrarca halten, von weiten priesterartigen Mänteln umhüllt, in ihrer Rechten je einen dickleibigen Folianten. Das ist die ganze Charakteristik. Männer, denen sich Daseinsräthsel entwirren, deren Auge in verborgenste Seelentiefen dringt, Gebieter des Wortes vermochte

Castagno, der Bauernsohn, nicht zu gestalten. Aber die Krieger! Man fühlt diesen Gepanzerten die Schöpferwonne ihres Malers förmlich an. Pippo Spano, der in dreiundzwanzig Schlachten wider den Türken kriegte, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciaiuoli, in dem der Staat Neapel einen siegreichen Feldhauptmann und seine galante Königin noch mehr verlor, — das waren Helden, Castagnos Pinsel in begeisterte „furia" zu versetzen. Waffenklirrend, breitbeinig-massiv, strotzend von Saft und Kraft, stehen sie ragend und unbegreiflich vor den Menschen von heute. Damals jedoch lebten solche Vollnaturen und die Sätze, in denen ein florentiner Chronist den Zeitgenossen Castagnos, Rinaldo degli Albizzi richtet, könnten vor jedem dieser Bildnisse gesprochen werden: „Dieser Mann achtet den Freund nicht anders denn den Feind und jeder Mensch dünkt ihm ein Fetzen. Sein Wille soll von allem Volk wie ein Gesetz empfangen, und, was andere meinen, in Asche geschrieben sein, die da lieget, wo der Wind am stärksten bläst". . .[8])

Castagnos schlachtenfrohe Krieger haben wohl den Beifall der Florentiner gefunden. Denn ihre Ideale lagen, wie die aller jungen Nationen, nicht auf geistigem Gebiete. Tapferkeit und Stärke, jene physische Tugenden, deren man am meisten bedurfte, genossen naturgemäss das höchste Ansehen. Dem Gelehrten, der öfters im Geruche der Zauberei stand, kam das Trecento mit scheuem Respect entgegen, einer schönen Waffenthat wird „mit Vergnügen" Erwähnung gethan;[9]) dem „uomo letterato" wichen die Leute in fröstelnder Ehrfurcht aus, den Feldhauptmann jedoch, den eisengepanzerten Condottiere, dessen blankes Schwert im Sonnenlicht funkelte, umtoste, wenn er vor seinem Heerhaufen durch die Strassen ritt, das Jauchzen der Menge. Vor seiner Erscheinung verblasste selbst der Glanz der päpstlichen Tiara. Als Martin V. neben seinem Condottiere Braccio di Montone in Florenz einzog, hallte es die Strassen entlang:

Papa Martino
Non vale un quattrino.
Brazo valente, nostro parente
Vince ogni gente.[10])

Der erzürnte Seelenhirt verhängte den Interdict über Florenz; aber der büssende und leidende Asket des Mittelalters war nun

einmal in der Bewunderung des Volkes vom selbstbewusst dreinfahrenden und sehnenstarken Krieger abgelöst. Das konnte auch kein Papst mehr hindern.

Sprechen die Chronisten jener Tage von einem kampfgewohnten Helden, so klingen ihre Sätze von der rein ästhetischen Freude am Typus wieder: „Bonaventura di Piero", — beschreibt Donato Velluti seinen Urgrossvater, — „war ein kühner, starker und rüstiger Mann, sicher im Führen der Waffen und in seinen Thaten lag Trefflichkeit und Mut. Seine Haut war infolge der vielen Wunden, die er in Schlachten und Scharmützeln empfangen hatte, überall vernäht. Er hatte ein stattliches Aussehen, mächtige und wohlgebaute Glieder und lebte an die hundertundzwanzig Jahre". . .[11]) Als endlich, — nach den Historikern, — auch die florentiner Künstler Florenz entdeckten, konnten sie an solchen Gestalten unmöglich vorübergehen; ja, ihre Kunst wurde von Amtswegen sogar öfters in den Dienst eines Condottiere gestellt. So beschloss am zweiundzwanzigsten August des Jahres 1393 die Stadt Florenz, dem englischen Condottiere Giovanni Acuto, als er noch lebte, „tam pro magnificentia communis florentie, quam pro honore et fama perpetua dicti domini Johannis" ein Ehrengrab im Dom zu errichten. Bald darauf starb er und sein Begräbnis wurde so prunkreich als möglich veranstaltet: „Viele Menschen, denen die Gemeinde Trauerkleider gegeben, bildeten, das Antlitz verhüllt, in den Strassen Spalier . . . auf einer Estrade in S. Giovanni stand die Bahre mit dem Toten; ein Schwert lag über seiner Brust, wie sein Stand forderte; die Hand hielt den Commandostab, den nie entehrten. . ."[12]) Der bildnerische Schmuck des Ehrengrabes aber wurde schadhaft und der Maler Paolo Uccello erhielt darum im Jahre 1436 den Auftrag, einen neuen zu entwerfen. Er löste seine Aufgabe, indem er das erste Reiterbildnis der florentiner Malerei schuf: Einfarbig grün heben Ross und Mann von rothem Hintergrund sich ab. Eine grosse Kappe deckt das Haupt des berühmten Capitano, der natürlich ganz in Waffen gehüllt ist. Den Feldherrnstab führt die Rechte, die Linke hält lose die Zügel, und das Schlachtross schreitet stolz-gelassen einher, als hätte es das Bewusstsein, einen Nie-Besiegten zu tragen. Die Zeitgenossen setzten zuerst mancherlei

PAOLO UCCELLO
REITERBILDNIS DES GIOVANNI ACUTO

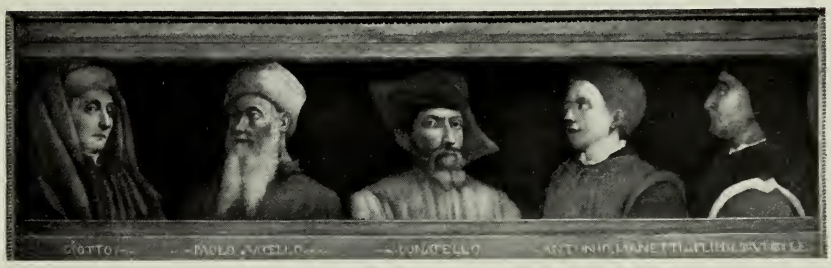
ANDREA DEL CASTAGNO
REITERBILDNIS DES NICCOLO MARUCCI

an Uccellos Werk aus; allmählich jedoch erzwang es sich Beifall und als man wieder „zur Ehre und zum Ruhm verdienter florentiner Capitaine beitragen",[13]) d. h. als man den Condottiere Niccolo Marucci da Tolentino ebenfalls durch ein Portrait im Dome ehren wollte, verpflichtete man Andrea del Castagno, dem dieser Auftrag zutheil geworden, sich genau an Uccellos Vorbild zu halten. Dieser soll, einem florentiner Atelierscherz zufolge, nächtens oft zu seiner Frau geäussert haben: „welch' ein schönes Ding ist doch die Perspective"; Castagno[13]) aber verfolgte einen Knaben, der ihn beim Arbeiten störte, in heller Wut durch ein paar Strassen. Wie diese beiden Anekdoten Vasaris, verhalten sich die beiden Reiter-Bildnisse zu einander. Uccello, der Grübler, schuf einen sinnenden Schlachtenlenker, einen modernen Strategen, der, frei von allen Helden-Allüren, die Stellung des Feindes zu mustern scheint; Castagnos Tolentino gleicht einem rauflustigen Degen alter Ritterepen. Er zieht aus, Händel, schöne Frauen, vielleicht eine Königskrone zu finden.

In Schlachtenbildern und in der Schilderung von Kriegsgetümmel konnte Uccello sich nicht genug thun. Seine Fresken für eine Villa der Bartolini, auf denen man, laut Vasari, die bedeutendsten Condottieri unter den Streitenden erblickte,[14]) sind freilich längst zugrunde gegangen, aber Kampfscenen von seiner Hand gemalt, die einstens ein Gemach des Palazzo Medici schmückten, verwahren noch heute der Louvre, die National-Gallery und die Uffizien. Überall die gleiche Freude an Allem, was Leben heisst und Kraft: Wiehernde Rosse, die sich heftig aufbäumen, Riesenkörper, ganz in Stahl und Eisen gehüllt, knochige Schädel, bedeckt von enormen Baretten, goldgewirkte Mäntel, grell bemalte Schilde, Schwerthiebe und splitternde Lanzen.

Nicht nur die Quattrocento-Freude an jeder Äusserung eines hoch gesteigerten Lebensgefühles, auch die Maler-Lust an schwierigen Problemen der Zeichnung und gewagten Verkürzungen trieb Uccello zur Darstellung von stürmisch erregten Menschen. Beim Schildern eines Kampfes drängten sich viele Fragen rein technischer Natur ihm auf, und ihre Beantwortung füllte sein Leben. Malerei wurde ihm zur Wissenschaft, zur Lehre, wie man Linien und Farben unter die Gesetze der Perspective zwingt. Es war Uccello heiliger

Ernst ums Erforschen solcher Dinge; er hat um ihretwillen sein Leben in Armut verbracht und jene Tafel des Louvre, wo er die lebensgrossen Brustbilder von fünf Grossen der Kunst nebeneinander stellte, kündet deutlich genug von dieser seiner Sinnesart: „Der Erste war Giotto als Leuchte und Beginn der Kunst, der Zweite Filippo di Ser Brunelleschi für die Architektur, Donato für die Sculptur, er selbst für die Perspective und die Thiere und



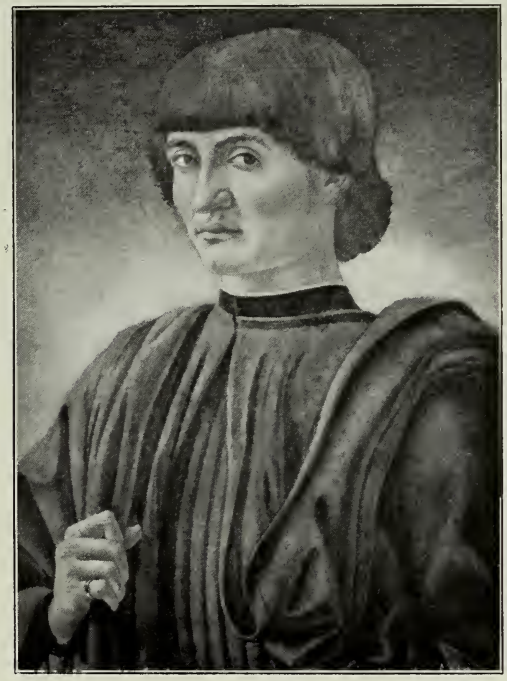
Paolo Uccello. Bildnis-Tafel.

sein Freund Giovanni Manetti für die Mathematik.“[15]) Wiederum klingt die Vergangenheit leise nach. Denn diese fünf Portraits gehören dem nämlichen Gedankenkreise an wie etwa die Reliefs der fonte maggiore zu Perugia und des florentiner Campanile, wie das Fresko an der Linkswand der Cappella dei Spagnuoli. Hier wie dort handelt es sich um eine zusammenfassende Darstellung menschlichen Wissens, menschlicher Thätigkeit. Aber diese Tafel hätte niemals im Trecento gemalt sein können. Die Reliefs zu Perugia und die später entstandenen des Campanile schildern bloss die Beschäftigung als solche; der Mann, der sie ausführt, bleibt namenlos. Einen Schritt weiter giengen die Meister der spanischen Kapelle. Hier kennzeichnen allegorische weibliche Figuren die verschiedenen Thätigkeiten, und ihnen zu Füssen sitzen Gestalten der Bibel oder auch heidnische Gelehrte, die Grosses in den betreffenden Wissenschaften vollbracht. Uccello verfuhr ähnlich wie Castagno in Villa Legnaja, ersetzte wesenlose Schemen durch Florentiner, durch Menschen von Fleisch und Blut, von denen drei sogar sich noch des schaffenden Daseins freuten. Ohne Auftrag, — das ist sehr wichtig! — malte Uccello dies Bild, lediglich zum Schmuck

seines Hauses. Castagnos „uomini famosi“ enthalten die früheste Offenbarung über den Privatgeschmack des Bestellers, aus Uccellos Gemälde spricht zu ersten Mal der freie Künstler, und die Wahl seiner „uomini famosi“ birgt zugleich sein künstlerisches Glaubensbekenntnis.

In der Werkstatt Lorenzo Ghibertis hatte Uccello den ersten Unterricht empfangen; aber nicht sein Lehrer, der die Abstammung von der Gothik nie ganz verleugnen konnte, sondern Donatello, der rücksichtslose Neuerer, vertritt in seinem Bilde die Sculptur. Das gebietende Haupt mit den Zeusaugen und den königlichen Lippen, um die es von verhaltenem Temperamente zittert, nimmt gerade die Mitte von Uccellos Bild ein. Vielleicht bloß Zufall, vielleicht, — Uccello war ein versonnener Grübler, — bewusste Absicht. Denn so oft bisher die Kunst vorzüglich der Öffentlichkeit diente, lag die Führung bei der Sculptur. Auch in der ersten Hälfte des florentiner Quattrocento war sie und nicht die Malerei tonangebend und konnte um so leichter auf die Schwesterkunst bestimmend wirken, als ihr damals gerade das erste Vollgenie seit den Tagen der Antike erstand, — Donatello. Er zuerst empfand das Individuelle und ganz Persönliche jener Linien, die den Körper begrenzen, verstand ihn als nüancierte Form, die er aber nicht mehr unter bauschigen Falten versteckte, sondern erbarmungslos herausarbeitete. Wusste er doch, dass alle bildnerischen Werte von der Stärke der formschaffenden Kraft abhängen. Nichts Heimliches gab es vor ihm. Mühelos, wie ein Priester sein Brevier, las er in Menschenseelen; das Tiefste und Verborgenste offenbarte er in einem Blick, zuweilen durch eine kaum merkbare Geberde, und sein Bildhauer-Instinct bewahrte ihn dabei vor der Gefahr, die Geschlossenheit der Erscheinung einer zersetzenden Analyse, das Ganze dem interessanten Detail zu opfern. Dem Einfluss seines Schaffens vermochten sich auch die Maler nicht zu entziehen. Castagnos „uomini famosi“ sind ohne Donatellos Statuen vom Campanile und in den Nischen Or San Micheles nicht denkbar. Das erhellt schon aus ihrer ursprünglichen Anordnung in Villa Legnaja: Zu beiden Seiten der Eingangsthür hatte Andrea in beträchtlicher Höhe vom Fussboden je vier oblonge, abwechselnd schwarz, grün und rot grundierte, durch weisse Pilaster von ein-

ander geschiedenen Nischen gemalt, die je einer auf Untersicht berechneten Figur Raum boten. Das nämliche Princip aber beherrscht die Anordnung der Campanile-Statuen; mit ihren Folianten in der Hand erinnern Castagnos Gelehrte an Donatellos Petrus



Andrea del Castagno? Männliches Bildnis.

von Or San Michele, deutlich weist der Pippo Spano auf den heiligen Georg des Plastikers als Vorbild hin,[16]) und die herbe, zusammenraffende Faltengebung endlich gehört einem Bildhauer, nicht einem Maler. Zuweilen wurden die Maler schon durch ihr Thema gezwungen, den Anschluss an die Sculptur zu erstreben. Giovanni Acuto und Niccolò da Tolentino sollten ursprünglich in plastischen Monumenten fortleben; erst als die Geldmittel fehlten, beschloss man, den Stein durch Farbe zu ersetzen, wobei aber die Maler auf statuarische Effecte ausgehen mussten. So spiegelt die grüne Farbe von Uccellos Acuto dem Auge die Patina alter Broncen, das

Florentinisch. Erste Hälfte des Quattrocento. Jünglings-Bildnis.

bräunliche Grau im castagnesken Fresko den Ton des Sandsteins vor.[17]) Auch kleinere Werke, die nur für Privaträume bestimmt waren, erwecken die Illusion von Plastik. Die Form allein sollte wirken: darum betonte man nur die Hauptlinien, den grandios vereinfachten Contour, hielt alles zerstreuende Detail möglichst fern, behandelte den Hintergrund als einfarbig-neutrale Mauerfläche, gab endlich dem lebensgrossen Oberkörper gern solche Wendungen, die seine Massigkeit hervorhoben. So verfuhr Uccello in seiner Tafel des Louvre, so Masaccio in seinem Bildnis Giovanni Biccis de' Medici,[18]) und die ganz bildhauerisch gesehenen Portraits zweier Jünglinge in München und im Palazzo Pitti endlich unterscheiden sich lediglich durch das Material von bemalten Thon- oder Stuckbüsten, deren Eindruck sie erzielen möchten.[19])

Jacopo del Sellaio. Christus und der kleine Johannes.

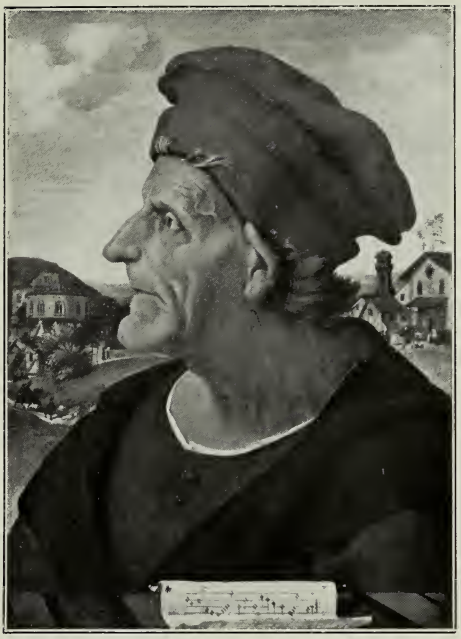
II.

Im letzten Viertel des Quattrocento werden diese Portraits, die auf plastisch-monumentale Wirkung ausgiengen, von ungleich kleineren Bildnissen abgelöst, die nur malerischen Zielen zusteuern. Die Anregung dazu, — man kann ihre Stärke nicht hoch genug anschlagen, — kam aus Flandern und Brabant. Bei den regen Handelsbeziehungen zwischen Florenz und Brügge waren burgundische Bilder wohl zeitig an den Arno gelangt; Roger van der Weyden kannte Florenz, und noch heute sieht man im Staedel'schen Institut zu Frankfurt ein Altarbild, das er für keinen Geringeren als Cosimo de' Medici geschaffen hatte. Später nahm die florentiner Colonie von Brügge öfters die Kunst flandrischer Meister in Anspruch. Für Angelo Tani[20]) malte Hans Memlinc sein „jüngstes Gericht", wenige Jahre später stiftete Tommaso Portinari ins Hospital von St. Maria Nuova jene herrliche „Anbetung des Kindes" von Hugo van der Goes, die den florentiner Künstlern neue Schönheits- und Empfindungswelten erschloss[21]), und ein Inventar von Lorenzo de' Medicis Villa zu Careggi aus dem Jahre 1482 führt sechzehn flandrische „Tuchbilder" an.[22])

In den nordischen Bildnissen mochte die Florentiner eine gänzlich anders geartete Auffassung des Menschen staunen machen. Vom grossen Stil der Plastik, vom Hinweglassen des Über-

flüssigen war hier nicht die Rede; vielmehr, es gab nichts Unbedeutendes, nichts Gleichgültiges; alles schien diesen Nordländern vollwertig, — jede Runzel der Stirn, jede blauschimmernde Vene der Hand, jede Falte um die Augen, selbst die aufgesprungene Haut der Lippen, — alles wurde mit der nämlichen Schärfe, mit der gleichen pedantischen Liebe gemalt. Gemalt! Auch das kam hinzu. An den Bildnissen der flandrischen Meister konnten die Florentiner zum ersten Mal den Zauber leuchtender Farben, das reizvolle Spiel der Lichter geniessen. Zuweilen hielten ja auch die Burgunder den Hintergrund neutral, aber nicht in jenem kalten Graublau, das der Figur plastische Wirkung sichern sollte; ein malerischer Gegensatz lockte sie; dem hellen Antlitz bot ein zartes Grün die beste Folie. Dann wieder stellten sie die Gestalt vor einen Fensterausschnitt, in den der Himmel hereinblaute. So gewannen sie einen kalten Farbenton, der den Blick zum warmen Incarnat des Angesichtes lenkte. Am häufigsten jedoch umfloss durchsonnte Luft eine Figur; hochragende Städte enttauchten dann der blauen Ferne, stille Teiche gewahrte man und burgengekrönte Hügel.

Die wunderbare Vielfältigkeit, das reiche innere Leben der flandrischen Portraits suchten die Florentiner auch ihren eigenen Bildnissen einzuflössen, aber diese rassenfremden Tugenden haben sie niemals sich zu eigen gemacht, nur die Grösse der Früheren in Kleinlichkeit verkehrt. Alles wurde anders. Zunächst verringerte sich das Format des Portraits. Man malte nicht mehr lebensgross; denn man wusste, Feinkunst lässt sich schwer mit Monumentalität vereinen. Behandelte man, — um Einzelnes zu erwähnen, — die Haare vordem als dichte, dem Haupt fest anliegende Masse, so fielen sie jetzt in weichen Strähnen auf die Schultern, und wollte der Künstler mit seiner Geschicklichkeit im Feinmalen prunken, so hob sich eine einzelne Locke von der Wange oder dem Blau des Himmels ab. Die Leuchtkraft des Blickes, die man allerwärts in Italien an den niederländischen Bildnissen bewunderte,[23]) suchten die Florentiner durch starkes Betonen des Glanzlichtes zu erreichen;[24]) auch die Lidform änderte sich. Man vergleiche z. B. das statuarisch einfache und gerade gezogene Unterlid auf dem Jünglingsportrait in München



Piero di Cosimo. Bildnis des Francesco Giamberti.

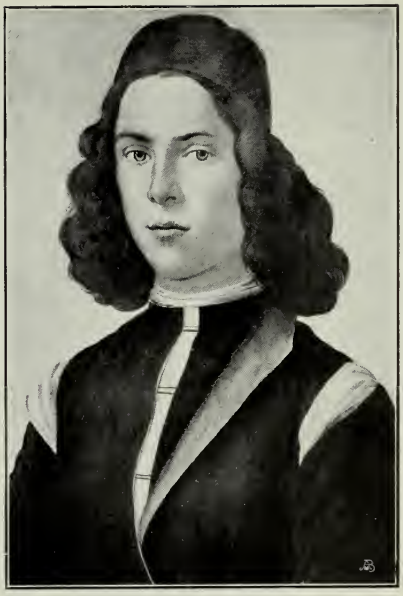
mit jenem fältchendurchsetzten und bewimperten des Francesco Giamberti auf Piero di Cosimos Portrait im Haag. Die Tracht verliert die grosse Linie, dafür möchte man ihren stofflichen Charakter herausbringen; die Stiche am gewirkten Saum, die Pelzfäden am Besatz der Gewänder lassen sich zählen. Tote Dinge beseelt man; das Beiwerk, das die Früheren verschmäht hatten, beginnt zu sprechen, vom Beruf des Modells zu erzählen. Der Goldschmied der Galleria Corsini hält einen Ring in seiner Rechten,[25]) die Finger des Medailleurs der Uffizien, — man hat ihn zu Unrecht Piero de' Medici getauft, — fassen eine goldene Schaumünze, und in Piero di Cosimos Bildnissen des Haag deutet das Notenblatt auf die Musikliebe Francesco Giambertis, während Zirkel und Reissfeder Giuliano di San Gallo als Baumeister kennzeichnen.

Nicht zum Heile der Kunst erstreckte sich diese neue Art des Sehens auch auf das Fresko. Die Uffizien besitzen ein dem

Filippino nahestehendes, al fresco gemaltes Greisenportrait. Die ganze Epidermis scheint in lauter kleine, von Falten und Fältchen umgrenzte Flächen gegliedert; aber was in den Ölbildern aus Brabant ergreift, wirkt hier, wo die grosse Linie notthut, als Tüftelei. Vom Einfluss der Plastik auf die Portraitmalerei kann nicht mehr gesprochen werden; im Gegentheil, die Bildhauer selber mühten sich um die neue Art, suchten statt Sculptur gemeisselte Malerei zu schaffen. Den Sieg aber, den das Flandrische über Masaccio und Donatello erfochten hatte, verdankte es in letzter Ursache nicht dem künstlerischen Werth der nordischen Gemälde, nicht dem Reiz des Neuen, sondern er hängt auf's engste zusammen mit den Wandlungen der geistigen und politischen Anschauungen, die während der letzten Jahrzehnte des Quattrocento sich in Florenz vollzogen hatten.

Als Filippo Strozzi seinen Palazzo erbauen wollte, jenes vornehmste Denkmal bequemer und zugleich machtvoller Behaglichkeit, musste er zuvor den alten Thurm der Grafen von Poppi niederreissen. Das lässt sich für die Entwickelung der Arnostadt symbolisch nehmen. Die Zeit, da man lieber ein freier Rebell denn ein unterthäniger Bürger sein wollte,[26]) war längst vorüber, der Friede in die Arnostadt eingezogen, dem Hause nichts mit einer schirmenden und waffenbergenden Festung mehr gemein. Die Söhne der streitbaren Helden von einst führten jetzt „sub lauri umbra", unter Lorenzos de' Medici schützender Hut die wohlige Existenz culturbegabter Lebenskünstler. Was immer die Freude am Dasein erhöht, wussten sie zu schätzen: sie liebten prunkendes Rüstzeug[27]) und seltene Blumen,[28]) liessen den Falken steigen,[29]) sassen gern an reich besetzten Tafeln[30]) und genossen ein Distichon Angelo Polizianos nicht anders denn die frommen Bilder Hans Memlincs; flandrische Teppiche deckten die Wände ihrer Gemächer, die edelsten Antiken, die erlesensten Werke der florentiner Zeitgenossen machten die weiten Hallen wohnlich, und selbst Fürsten nahmen, staunend ob solcher Pracht, die Gastfreundschaft von Leuten in Anspruch, die bei dem Allen zähe und schlaue Händler blieben. Sie rechneten und rechneten in ihren Contors, verkauften in Via Por St. Maria Tuch und Seide nach der Elle; aber wenn der Abend nieder-

sank, lagerten sie im Garten sich zu den Füssen einer marmornen Griechengöttin und stritten, wer der Grössere sei, Plato oder Aristoteles. . . . Ein solches Geschlecht konnte die bloß physische Kraft, wie Castagno und Uccello sie verherrlicht hatten, unmöglich mehr bewundern. Der Respect vor der gepanzerten Faust war geschwunden, Dreinschlagenkönnen allein genügte nicht mehr; das ethische Empfinden, das sich an den Sittenlehren des Alterthums verfeinert hatte, frug bereits: Wofür? Damit änderte sich auch die



Schule Ghirlandajos. Jünglings-Bildnis.

„Amico di Sandro“. Jünglings-Bildnis.

Idealvorstellung von der physischen Erscheinung des Mannes. Das Riesenhaft-Ungeschlachte gefiel nicht mehr, Stärke durfte nicht, wie bei den Recken Castagnos, durch Brutalität beklemmend wirken, sondern sollte, gesänftigt durch Cultur, mit Schönheit und edlen Bewegungen zur „bella presenza“[31]) sich vereinen. All' dies verkörpert ein Jüngling leichter als ein Mann. Darum schufen jene Tage sich in der nervigen Anmut des „bel giovane“, der seinen Tournierhengst tummelt und die Lanze schleudert, eine neue Sehnsucht.[32])

In allen Museen begegnet man der gracilen Schönheit dieser Patriciersöhne. In dichten Locken fliesst, meist unter einer schwarzen oder rothen Kappe hervorquellend, das Haar um ihr feingeschnittenes, mädchenhaft weiches Antlitz; die blanke Stirn birgt keine tiefen Gedanken, aber die jungen Augen blicken klar und offen ins

„Amico di Sandro“. Jünglings-Bildnis.

Leben, wenn nicht, wie beim posthumen Bildnis Giulianos de' Medici, ein vorzeitiger Tod sie geschlossen. Mehr als zwanzig solcher Portraits kennen wir; sie gehören den Nachahmern Botticellis und den Schülern Ghirlandajos, Perugino, Lorenzo di Credi und Raffaellino del Garbo; aber fast jedes Bildnis ist, da die Persönlichkeit des Malers sich der Wesenseigenthümlichkeit des Modells unterordnete, von der Kritik umstritten. Durchweg auf heitere Eleganz gestimmt, haben sie sämmtlich mit dem Rustica-

Piero Pollaiuolo. Galeazzo Sforza.

Stil der früheren Portraits nichts gemein. Einzig Piero Pollaiuolo versuchte in seinem Bildnis Galeazzo Sforzas das Kraftvoll-Gebietende der Uccello und Castagno mit der ritterlichen Gewandtheit des Tournierhelden, den grossen Contour mit höfischer Grazie zu vereinen, und die plastische, von aller Kleinlichkeit freien Schärfe, mit der das nahezu wilde Antlitz aus dem dunklen Hintergrund herausgeholt ist, steht in eigenartigem Contrast zu den behandschuhten Fingern, die zierlich-kokett sich einziehen und biegen.[33])

Der Mann in der Vollkraft seiner Jahre wurde selten dargestellt. Der Parole „Quant' è bella giovinezza" gehorchten auch die Künstler, und wenn Ghirlandajo einen älteren Patricier neben

Domenico Ghirlandajo. Alter Mann mit einem Knaben.

seinem Sohn oder Enkel schildern sollte, wird er solche Doppelbildnisse gern gemalt, den Ernst des Alters bereitwillig durch jugendfrohe Anmut gemildert haben. Wir kennen zwei Doppel-Portraits von seiner Hand. Mr. Benson in London besitzt das anscheinend Frühere: Unbeweglich und düster schaut der alte Francesco Sassetti vor sich nieder, ein sonniger Knabe lugt scheu zu

ihm empor. Ihre Blicke begegnen einander nicht und es mangeln jene unsichtbaren Fäden, die, vom Einen zum Andern laufend, zwei Wesen zu einer seelischen Einheit verknüpfen. Im Doppelbildnis des Louvre dagegen reizte Ghirlandajo der Temperaments-Gegensatz zwischen Alt und Jung. Resignation und Hoffnung auf den Enkel, der erreichen soll, was der Ahne nicht vermochte, schimmern aus den Blicken des Greises, während die Kinderaugen leuchten von Unschuld und maifroher Lebenslust. Dies Portrait kann als Schulbeispiel für den flandrischen Einfluss dienen. Mit jenem unbedingten Respect der nordischen Künstler vor allem, was da ist, malte Ghirlandajo Warzen und Wucherungen der Nase, welke Wangen und verrunzelte Lider; — nur Piero di Cosimo, der niederländischste unter den Florentinern, kam in seinen Bildnissen Francesco Giambertis und Giuliano da San Gallos noch einmal den flandrischen Meistern so nahe.

Meidet man Stilkritik und Identitäts-Nachweise und ist die sorgfältige Naturtreue dieser Portraits vom Ende des Quattrocento betont, bleibt wenig zu sagen übrig. Wie ein Mann ausgesehen hat, erfahren wir, und sind von der unbedingten Ähnlichkeit seines Portraits überzeugt. Mehr wird uns nicht geboten, nie begegnen wir einer grosszügigen genialen Auffassung des Menschen; von seinem Wesen, soweit es sich nicht durch die liebevoll gemalte Epidermis und sorgfältig nachgepinselte Tracht ausdrückt, verrathen jene Portraits nichts. Die Aufgabe, die der Bildniskunst das Cinquecento zu lösen blieb, war demnach einerseits: den heroischen Stil der Masaccio-Zeit mit dem neu gelernten Respect vor dem Zufälligen zu vereinen; andererseits, über das Abkonterfeien der Erscheinung herausgehend, diese als eine Offenbarungsform der Seele zu verstehen.

Schule Botticellis. Venus mit Eroten.

III.

In Venedig feierte die künstlerische Verherrlichung des Weibes ihre glorreichsten Triumphe. Wird von den Frauen der Renaissance gesprochen, so denken wir an die Venus des Giorgione, an Tizians Göttinnen und Palmas blonde gentildonne. Die Florentinerin durfte sich in keinen Schönheits-Wettkampf mit der Venezianerin einlassen. Gerade in der Arnostadt fiel es Montaigne auf, „n'avoir jamais veu nation, ou il y eût si peu de beles fames que l'Italiene".[34]) Während aber die Venezianerin, schön und schlaff zugleich, den Fremden an Hetären gemahnte,[35]) bewunderte man den Geist der feingliedrigen Florentinerin, ja sogar ihre Schlagfertigkeit in Logik und Rhetorik, Natur- und Moralphilosophie.[36]) Die Venezianerin vegetierte als Sklavin neben, die Florentinerin lebte als Gattin mit ihrem Gemahl, theilte seine Sorgen, war die Vertraute seiner Pläne. Solche früh geübte Selbständigkeit brachte schon im Trecento Frauen hervor, durch deren Wesen ein grosser, zuweilen pathetisch-heroischer Zug geht. Dichter und Historiker haben von derartigen Voll-Naturen

Domenico Veneziano? Bildnis einer jungen Bardi.

berichtet, aber kein Maler hat sie geschildert; selbst an der berühmtesten Florentinerin, an Beatrice Portinari, gieng die Kunst achtlos vorüber. Das ist begreiflich. Dante hat in tiefster Absicht kein deutliches Bild von Beatrice gezeichnet. Der verklärte Geist, der das Erlösungswerk am sündigen Dante vollbringt, durfte nichts an sich haben, was die Sinne lockt. Anders liebte Petrarca. Seiner Laura fehlt Beatricens vergeistigte Hoheit, sie ist keine entkörperte Abstraction, sondern ein irdisches Weib,

Paolo Uccello? Bildnis der Contessa Palma.

dessen Schönheit von ihrem Sänger begehrt wird. Mit staunenswerthem Feingefühl entdeckte er Reize, die kein Dichter bisher, kein Maler wahrgenommen, und lehrte so zuerst die Künstler, Specifisch-Weibliches als solches zu empfinden. Die Frauen wiederum suchten, worin es nur angieng, Petrarcas weltbewundertem Ideal zu gleichen, „stilisierten" sich auf Laura, und es ist gewiss kein Zufall, wenn man vor der Haartracht der frühesten florentiner Damenbildnisse an manche der phantastischen Frisuren, die Boccaccio componierte,[37]) in erster Linie aber an berühmte Reime Petrarcas erinnert wird.

Aura, che quelle chiome bionde e crespe
Cercondi e muovi, e se' mossa da loro
Soavemente, e spargi quel dolce oro,
E poi 'l raccogli e'n bei nodi il rincrespe . . . .[38])

Den Portraits florentiner gentildonne aus den Tagen des frühen und mittleren Quattrocento, — es sind durchweg Profil-Bildnisse, — begegnet man in den Galerien von London und Berlin, im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand und in den Uffizien. Ihre Maler, deren Namen noch umstritten sind,[39]) haben in fesselnder Weise Conventionelles mit Persönlich-Geschautem verbunden. All' diesen Frauen gemeinsam sind der schlanke, auffallend hohe Hals, das nahezu rechtwinkelig ansetzende Kinn und die flache Wange; in der Behandlung von Stirne, Mund und Nase dagegen kommen die Eigenthümlichkeiten des Modells zu ihrem Rechte. So ist die viragohafte Strenge der sogenannten Isotta da Rimini zu London immerhin scharf von der puppenhaften Anmut der jungen

Bardi in Mailand geschieden, und diese wiederum hat nichts mit der nachdenklichen Versonnenheit einer Patricierin des berliner Museums gemein. In rein malerischer Hinsicht sind diese Portraits den männlichen weit überlegen. Wie z. B. der Perlmutterglanz im Nacken der jungen Bardi zum Aschblond des Haares[40]) und der blauen Luft steht, silberne Blumen im roten Brokat, ein Rubin, der auf der blanken Brust wie steingewordenes Blut leuchtet, dies alles lässt an farbiger Schönheit die männlichen Bildnisse weit hinter sich.

Das Profilbildnis war nicht florentinischen Ursprungs; der Veroneser Vittore Pisano ist sein geistiger Vater, aber es behauptete sich am Arno das ganze Quattrocento hindurch; nur musste es mit der neuen flandrischen Art einen Compromiss schliessen: Unter ihrem Einfluss hörte das Profil auf, als reine Form zu wirken, ward zum hellen Farbenfleck, dessen Reiz man auf jede Weise, zunächst durch einen dunklen Hintergrund zu heben suchte. Dazu diente eine graue Wand, eine Mauer mit einem Fensterausschnitt, eine schwarzblaue Wolke.[41]) Auf nordische Einflüsse kann man auch die Verbindung des Profiles mit dem Schildern eines Innenraumes zurückführen. Die flandrischen Meister stellten gern den Menschen dar, umgeben von seinem Hausrat, von Dingen, die, ihm altvertraut und lieb, einen Theil seines Selbst ausmachten, und in dem schönsten Bildnis, das er je geschaffen, mühte sich Ghirlandajo ehrlich um die fremde Art: In scharfem Profil hat er Giovanna Tornabuoni[42]) gemalt, die ringgeschmückten Hände

Piero Pollaiuolo. Damenbildnis.

halten ein Spitzentuch; an der Wand hängt eine Korallenschnur, die wohl ein wunderkräftiges Amulet sein mochte; das Buch hinter ihr scheint Lucrezia eben weggelegt zu haben, ein prunkvolles Ge-

Schule Botticellis. Antikisierendes Damen-Bildnis.

schmeide daneben deutet nicht allzu discret auf den Reichthum der vornehmen Dame hin. Domenicos Schüler und Schwager Bastiano Mainardi fügte zu dem Innenraum noch den Ausblick in eine Landschaft, die man zwischen braunen Marmorsäulen hindurch gewahrt; sonst erblickt man in seinem berliner Profilportrait einer blonden Dame wiederum die Korallenschnur, ein Buch, eine Wasserflasche und das unvermeidliche Geschmeide. Die Modelle selbst mochten ihren Schmuck gern im Bilde säuberlich

Domenico Ghirlandajo. Bildnis der Giovanna Tornabuoni.

abkonterfeit sehen. Denn drei Dinge forderte der vornehme Florentiner von seiner Gattin: leidliche Schönheit, gute Familie und

ausgiebige Mitgift.[43]) Was davon sich darstellen liess, sollte dargestellt werden.

Auch die Antike, die der medicäische Kreis zu neuem Leben erwecken wollte, erhob ihre alten Ansprüche auf das Profilportrait,

Rückseite des Portraits auf Seite 118.

das in letzter Linie ja von den Schaumünzen der Römer abstammte; und wie Lorenzos Poeten, in Nachahmung Virgils und Theokrits, die Jünglinge ihrer Dichtungen zu Schäfern und Jägern, die Mädchen zu göttlichen Nymphen machten,[44]) so phantasierten jetzt auch die Maler „all' antica" über das Bildnis einer Florentinerin. Sie näherten die Züge des Modells der strengen Regelmässigkeit antiker Gemmenköpfe und gaben dem Haar durch Bänder und

SCHULE BOTTICELLIS
WEIBLICHES IDEALPORTRAIT

eingeflochtene Perlen, durch Reiherfedern und flatternde Locken[45]) jene intensive Unruhe, die das Quattrocento, im Gegensatz zu unserem Winkelmannischen Empfinden, bei der Antike suchte und fand.[46]) Damit verbinden sich rein literarische Ideen. So wird in einem botticellesken Bilde bei Mr. Herbert Cook ein schönes Mädchen, das sich mit beiden Händen die nährende Milch aus dem Busen presst, zur Allegorie der Fruchtbarkeit, und in einem Idealportrait Pieros di Cosimo zu Chantilly ringelt sich um einen weissen Mädchennacken eine dunkle Viper, was vielleicht auf Cleopatra, vielleicht auch nur allgemein auf den „Schlangencharakter des Weibes" zu deuten ist. Denn:

Giovane donna sembra veramente
Quasi sotto un bel mare acuto scoglio,
O ver tra' fiori un giovincel serpente . . .[47])

All' jene literarisch-antikisierenden Bildnisse trugen oder tragen noch den Namen der schönen Simonetta Vespucci,[48]) die Giuliano de' Medici geliebt und Polizian in den eleganten Stanzen seiner „giostra" gefeiert hatte. Diese Taufe stützte sich auf einen Bericht Vasaris[49]) und den Glauben an Simonettas berückende Schönheit. Heute kennen wir ein anscheinend sicheres Portrait von Marco Vespuccis Gattin;[50]) es hat keinen Zug mit jenen Bildnissen gemein. Der Gelehrten-Streit um das Portrait Simonettas wird verstummen; aber die neue Wahrheit hat uns eine Illusion geraubt: an Simonettas „insuperabile bellezza"[51]) wird niemand mehr glauben.

Diese Idealportraits bedeuten aber mehr als gelehrte Spielereien. Ihre Maler wollten die Herrschaft des Modells abstreifen, über die Bedingtheit des Individuellen hinaus zu den ewigen Urformen der Gattung gelangen. Durch die Construction eines lediglich formalen Schönheitscanons hofften sie ihre Sehnsucht nach dem Typus zu befriedigen, giengen vom Bildnis aus, aber weil sie das „schöne Weib" jenseits der Wirklichkeit suchten, verloren sie über unfruchtbaren Allegorien und Abstractionen die sinnliche Anschauung. Das Ziel, das ihnen hiebei unklar vor Augen flimmern mochte, war, das „Weib an sich" zu schildern. Dies schwierigste Problem aller Portraitkunst suchte, — auf ganz andere Weise freilich, — Andrea del Verrocchio in dem unvergess-

lichen Frauenbildnis der Liechtenstein-Galerie zu lösen. Das Auge jener Dame, — Ginevra de' Benci hat man in ihr erkennen wollen,[52]) — umschleiert müder Glanz, Schicksalsfragen scheint das Schweigen dieser Lippen zu bergen, und das Schwermütig-Bange, ja Sphinxhaft-Unheimliche der Figur steigert noch der Hintergrund: das spitze Gewühl der Palmenblätter, der Teich und die dunklen Bäume, die darin sich spiegeln ... Im Atelier Verrocchios, des grossen Anregers, wirkte als Jüngling auch der „maestro di color che sanno", — Lionardo da Vinci. Gehört dies Frauenbildnis, — das erste florentinische, das voll ist von Stimmungswerten, — vielleicht dem Schüler, hat er sich begnügt, — wie bei der Taufe Christi der florentiner Accademia, — das Werk des Meisters zu übergehen, schuf Verrochio die Figur, den Hintergrund aber Lionardo? Diese Fragen wird jeder, nach seiner persönlichen Vorstellung von Verrocchio und Lionardo, verschieden beantworten, aber, ob Verrocchio oder Lionardo, wer dies Frauenbildnis gemalt, hat in ihm die notwendige und unbedingte Vorstufe zu jenem anderen geschaffen, wo alles, was hier erstrebt wurde, in lichteste Erscheinung tritt, — zum Portrait der Mona Lisa.

Francesco Botticini. Predellen-Stück.

ANDREA DEL VEROCCHIO
DAMENBILDNIS

DAS PROFANBILDNIS ZU BEGINN DES CINQUECENTO

Piero di Cosimo. Venus. (Ausschnitt.)

I.

„Lionardo unternahm es", — berichtet Vasari,[1]) — „für Francesco del Giocondo das Bildnis seiner Gattin, der Madonna Lisa zu malen, und nachdem er die Arbeit von vier Jahren daran gewandt, liess er es unvollendet." Aus dieser langen Frist erhellt: Lionardo wollte in jenem Portrait mehr geben, als das Conterfei der Gattin eines florentiner Nobile. Um den Lippen dieser Frau während der Sitzungen ein Lächeln abzuringen, musste ein Lionardo Musiker, Sänger und Spassmacher aufbieten. So wird Liebe zum Modell kaum seine Hand gelenkt haben. Nur um der Kunst willen ist jenes Bild geschaffen worden. Von dem Versuch, es zu „beschreiben", sei abgesehen. Wer immer bisher gewagt, Unfassbares in Worte zu zwingen, glich jenem Knaben der Legende, der mit einem Löffel den Ocean ausschöpfen wollte. . . .

Nur das Neue in diesem Gemälde soll gesagt werden. Nahezu lebensgross hat Lionardo sein Modell dargestellt und die Hände in die Bildfläche einbezogen. Der rechte Arm liegt, gleichsam aus der Tiefe hervorlangend, auf dem linken; kein Schmuck ziert die Finger; die Form allein soll wirken; darum flimmert auch kein Geschmeide auf der weissen Brust. Die Falten

des grünen Gewandes laufen parallel und liegen dicht nebeneinander; ein durchsichtiges Schleiertuch hält, eine Art Verbindung zwischen Haupt und Nacken herstellend, die Haare zusammen. All' dies lässt die Figur als geschlossene Masse erscheinen und giebt ihr Körperlichkeit.

Das gleiche Ziel erstreben die leise Wendung des Körpers und das Übergreifen der Hand. Dazu tritt entscheidend die Behandlung des Hintergrundes, den eine Brüstung von der sitzenden, besser wäre thronenden, Mona Lisa trennt. Lionardos Zeitgenossen hatten einfach die Büste vor eine helle Landschaft gestellt. Das Portrait zerfiel dadurch in zwei Theile, denen nichts miteinander gemein war, und da beide den nämlichen Accent trugen, schwankte zwischen der Figur und dem Hintergrunde der Blick ohne Ruhepunkt hin und her. In Lionardos Portrait bilden Landschaft und Modell eine formale Einheit; eines ist ohne das andere nicht denkbar. Aus der verschwimmenden, ganz in Duft getauchten Ferne löst sich gebietend und Alles beherrschend die Figur, wie etwa eine Singstimme die Begleitung des Orchesters übertönt, und dies mählige Zurücktreten des Hintergrundes bedingt die plastische Wirkung der Gestalt. Der nämlichen Absicht endlich dient noch die Vertheilung von Licht und Schatten. Im Quattrocento waren Antlitz und Büste gleichmässig hell belichtet. Damit vergleiche man das scheue Spiel von Hell und Dunkel auf dem Angesichte Mona Lisas, ihren Händen, auf den Falten der Ärmel. Wie zufällig deucht dies Alles und ist doch erfüllt von tiefster Weisheit, die man immer auf's Neue staunend zu ergründen sucht. Plastische Illusion, wie sie Lionardo hier gab, war bereits das Streben früher Quattrocento-Portraits gewesen, aber ihre Maler suchten sie durch Bildhauer-Mittel zu erreichen, modellierten den Contour hart und scharf aus dem neutralen Hintergrunde heraus. Dann füllen, infolge flandrischer Anregungen, Licht und Luft das Bild. Man zog jedoch nicht die notwendigen Consequenzen; die Begrenzungslinien des Körpers blieben so scharf und dünn gezogen, dass man sie mit einem Messer aus der Landschaft herausschneiden könnte. Lionardo empfand als erster Florentiner Licht und Luft als etwas Fluctuierendes. Sie rieseln und zittern um den Contour, verbinden ihn mit dem

FLORENTINISCH
FREIE COPIE NACH DER MONA LISA

Hintergrunde. Zum ersten Male in Florenz wird das Modell als malerisch empfundene Erscheinung im Raume dargestellt, zum ersten Male durch rein malerische Mittel plastische Illusion erzeugt.

Ein Lionardo aber konnte sich mit dem Lösen des technisch formalen Problems nicht bescheiden, er verknüpfte damit zur untrennbaren Einheit auch ein solches geistiger Art. Das spätere Quattrocento fand in der Wiedergabe der Epidermis sein Genügen. Der Mensch „unter der Haut", der Mensch als wollendes und vorstellendes Geschöpf war in diesem Jahrhundert nie gemalt worden. Botticelli und Verrocchio suchten diesem Mangel an innerem Leben durch den Ausdruck jener leisen Trauer abzuhelfen, die schattengleich auf dem Antlitz ihrer Frauen ruht. Aber gerade dieses „malinconico",[2]) das ihm willkürlich ins Gemälde hereingetragen schien, wollte Lionardo aus der Kunst bannen. Seine ersten Studienköpfe schon machten das Antlitz zum Spiegel der Seele, die Mona Lisa bedeutet das letzte, das abschliessende Ergebnis dieser Vorarbeiten. Der ganze herrliche Körper, die Hände, das Antlitz mit seinem Lächeln, dem ewig unenträthselten, — alles ist form- und bildgewordene Psyche. Das kleine Seelchen einer florentiner Patricierin hätte einen Lionardo nimmermehr vier Jahre fesseln können; aber den grossen Allseitigen, den Forscher Lionardo reizte es, am Einzel-Individuum Wesens-Eigenthümlichkeiten herauszufinden, die es mit Allen theilen muss, an einem bestimmten Modell wollte er die unveränderlichen Züge der Gattung, in Mona Lisa das Weib schildern. Darum lasen die Menschen, nach ihrer Sehnsucht und ihren Erlebnissen, gemäss ihren begrenzten Vorstellungen vom Weibe, Sündiges und Heiliges aus diesem Angesicht und sie hatten Recht und Unrecht zugleich. Viele Möglichkeiten birgt die Seele des Weibes; wäre auch nur eine einzige hier Wirklichkeit geworden, so hätte Lionardo der Mona Lisa ihren wunderbarsten Zauber geraubt, die meertiefe Unergründlichkeit. Das grandios Vorweltliche der Landschaft leitet diesen Ewigkeits-Accord, der aus der Figur klingt, gleich einem Pedale weiter und lässt ihn endlich, feierlich gedämpft, verhallen. Diese Berge in ihrer unersteigbaren Erhabenheit wirken mit dem Blick,

Giuliano Bugiardini. Damenbildnis.

dem Lächeln und den traumhaft weichen Händen jener Frau zusammen, um Madonna Lisa zur glorreichsten Incarnation jenes Ur-Räthsels zu gestalten, das wir „Weib" nennen. Die Mona Lisa bezeichnet den Gipfelpunkt im Florentiner Portraitschaffen; nie wieder hat diese Kunst eine solche Höhe erklommen, und die Zeilen, die der Gelehrte Lionardo über die Malerei schrieb, gelten auch für das Wunderwerk des Künstlers, für seine Mona Lisa: „Sie allein wahrt ihren Adel und ehret ihren Schöpfer, bleibt kostbar und einzig und zeuget niemals Kinder, die ihr gleichkommen. . . ."[3])

* *

Als Offenbarung höchster Kunst wirkte Lionardos Bild auf die florentiner Maler; das Plastische der Gestalt, die Art, wie Figur und Landschaft zu einem Raumganzen sich zusammenschliessen und in einen Stimmungsaccord ausklingen, die Verbindung von monumentaler Haltung mit dem vibrirenden Leben des Augenblicks, — all' dies unerhört Neue gab der Portraitmalerei für die nächsten zwanzig Jahre bestimmende Anregungen. Selbst Künstler, denen das Quattrocento noch im Blut steckte, suchten

auf irgend eine Weise mit dem „dolce stile nuovo“ sich abzufinden. Bezeichnende Beispiele solchen Strebens sind ein Damenbildnis Lorenzos di Credi zu Forli, die Costanza de' Medici der National-Gallery, endlich die „monaca“ des Palazzo Pitti. Man hat dies Gemälde, in das moderne Kritiker eine Seelentragödie hereindichteten,[4]) der Reihe nach Lionardo selber, Perugino, Bugiardini, einem seiner Schüler und seinem Lehrer Albertinelli zugewiesen; jedenfalls malte es ein Künstler, der zwischen Altem und Neuem vermitteln wollte: die freie Haltung der Dame wäre ohne Lionardos Vorbild nicht denkbar; ganz im Sinne des Cinquecento hebt sich das leuchtende Fleisch von einer dunklen Architektur ab, in der Rechten dagegen mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger, dem unweiblich harten und scharf umrissenen Contour, in der gleichmässig hell belichteten Landschaft, wo alles Duftig-Verschwimmende mangelt, tönt vernehmbar das Quattrocento nach.

Florentinisch. Um 1500. Bildnis der Costanza de' Medici.

Als Verweser von Lionardos Erbe kommen die Schöpfer solcher Bildnisse kaum in Betracht. Der Meister, dem ein Legat des Grossen zufiel, war Andrea del Sarto. Lionardos grandioses Objectivieren lag ihm freilich fern. Erhob dieser Francesco del Giocondos Gattin zum Typus Weib, löste er ihn von allen zeitlichen und localen Einschränkungen los, so blieb

Andrea immer nur ein Frauenmaler, genauer, der Maler seiner Frau. „Denn er malte niemals ein Weib, das nicht ihr Abbild gewesen wäre; zuweilen benutzte er andere Modelle, aber weil er seine Gattin beständig sah, oft gezeichnet hatte und, das Wichtigste, ihr Bild in seinem Herzen trug, so ähnelten ihr alle Frauenköpfe, die er malte.“[5]) In schroffestem Gegensatz zu Lionardo hielt Andrea seinen Blick beinahe angstvoll auf ein bestimmtes Wesen gerichtet; dessen Eigenart in zwingender Deutlichkeit auszudrücken, war, nach der geistigen Seite hin, das letzte Ziel seines Frauen-Malens. Man denke an das Portrait Lucrezias del Fede zu Madrid. Die königliche Würde in Lucrezias Haltung ist durch die Mona Lisa bedingt; auch das „sfumato“ Lionardos machte Andrea sich zu eigen; seiner sinnlich-weichen Träumer-Natur mochte das Geheimnisvoll-Verschwimmende, das zitternde Ineinander-Rinnen der Farben besonders zusagen. Damit aber sind die Analogien zwischen den beiden Gemälden erschöpft. Für Lionardo handelte es sich um Probleme; Mona Lisa war ihm Modell, bedeutete ihm genau soviel wie ein Grashalm, wie ein Pferdekopf; Andrea wollte mit dem Einsatz seines ganzen Könnens ein Portrait der Geliebten schaffen. Gleicht die Mona Lisa einer Seelenstudie, so hat dies Gemälde etwas vom bildgewordenen Traum eines Lyrikers. Unnennbar keusch muthet die Linie des Nackens an, einer Imperatrix könnte die Stirne gehören, aber Andreas Lucrezia gebietet dem Leben nicht; unbefriedigte Gluth und schmerzliches Begehren zittern in den weitgeöffneten Pupillen. So birgt dies Portrait einen seltsamen Contrast; voll männlichsten Künstlerthums in der Ausführung charakterisieren Demut und Unterwürfigkeit gegenüber dem Modell seine geistige Art. Man entliest ihm ohne Klügelei die Tragödie des Menschen Andrea del Sarto.

Sinnlich, leicht erregbar und stets neben einer schönen Frau wirkend, lernte Andrea, was am Weibe auf Männer wirkt, beugte sich dem Zauber dieses Räthselhaften, suchte in seiner Kunst den feinsten und letzten Nuancen weiblichen Empfindens und frauenhaften Raffinements beizukommen. Das turbanartig gefältelte Kopftuch steigert in dem Madrider Bilde wesentlich den malerischen Eindruck von Lucrezias Haar, und seiner schönen ruhigen Masse

ANDREA DEL SARTO
BILDNIS LUCREZIAS DEL FEDE

dient das unruhige Muster des Stoffes zum wirksamen Contrast; wie prachtvoll bringt ferner das dunkle Seidenband mit der Troddel den hohen Hals und den blendenden Nacken zur Gel-

Andrea del Sarto. Mädchenbildnis.

tung. In einem Mädchenbildnis der Uffizien wiederum, das wie die Inspiration eines frohen Augenblickes anmuthet, weiss das Modell sehr genau um den Reiz eines hellen Bandes im braunen Haar, junger Blüthen an jungen Busen. Übermüthig lachend deutet dies Schelmenkind mit dem Zeigefinger der Rechten auf eine schmachtende Canzone Petrarcas, — eine geistige Ko-

ketterie, die nur ein sehr frauenhafter Künstler erdenken konnte. Andrea war kein berufsmässiger Portraitist; er malte nur Solche, die seinem Herzen nahe standen; aber die neue Note, die feminin-erotische, die er in seinen wenigen Bildnissen anschlug, verhallte nicht ungehört. Seine Schüler und Freunde erbten von ihm den Cult des sinnlich-schönen Weibes,[6]) und noch die Frauenmaler des florentinischen seicento wandelten in Bahnen, die Andrea del Sarto gewiesen.

Andrea hatte eine Canzone Petrarcas zur Charakteristik seines Modells herangezogen. Zwischen der Dame und den Versen des Dichters waltet ein Zusammenhang, den Andreas Bildnis ausdrücken soll. Das kündet von einer verfeinerten, aber schwächlichen Cultur; denn Menschen mit starken und ungebrochenen Empfindungen fühlen nichts Gemeinsames zwischen dem eigenen Leben und ihrer zufälligen Umgebung. Das Hereintragen subjectiver Stimmungen in tote Dinge, das Beseelen von Büchern, Möbeln und Toiletten, die das Wesen ihres Besitzers wiederspiegeln sollen, all' diese raffinierten Sentimentalitäten entspringen verzärtelten Instincten, einer hyperästhetischen Auffassung vom Dasein. Darum kannte die frühe Portraitkunst, die condottierehafte Naturen darstellte, das Beiwerk überhaupt nicht, später deutet es lediglich den Beruf oder einen Besitz des Modells an; Andrea del Sarto nützte es zur geistigen Charakteristik, Pontormo endlich verwandte das „ambiente", die Fülle des Beiwerkes, bewusst als Mittel zur Analyse der geistigen und socialen Atmosphäre, in der seine Modelle athmeten. Man betrachte daraufhin das herrliche Damenportrait im Städel'schen Institut zu Frankfurt.[7]) Voll graziöser Majestät sitzt eine jugendfrische gentildonna in einem Armsessel, den kunstvolle Broncebeschläge zieren. Das Roth des Kleides und die grünen Ärmel stimmen prachtvoll zu dem weissen Buseneinsatz, an den sich eine goldene Kette schmiegt, einen sich mit den goldgeschmückten blonden Haaren und den sorgfältig gepflegten Händen zu einem Bilde von erlesenstem Luxus. Eben hat die Dame zwei Bücher beiseite gelegt, jetzt wird sie mit ihrem kleinen Bologneser Hündchen scherzen. Im Vergleich zu ihrer selbstverständlichen Eleganz, zu diesem anmuthigen Sich-Gehen-Lassen, scheinen die Damen des Quattrocento wie zurecht-

JACOPO DA PONTORMO
DAMENBILDNIS

gestellt, wie protzige Kaufmannsfrauen neben Prinzessinnen. Alles macht hier den Eindruck eines zum Kunstwerk gestalteten Daseins, wie es jene Neidenswerthen führen können, die, mit erlesener Cultur begabt, auf den Höhen der Gesellschaft thronen.

Jacopo da Pontormo. Bildnis einer Dame.

Ein Bildnis von derart vergeistigter Sinnlichkeit hätte in Venedig nie entstehen können. Dafür lässt die Florentiner Malerei jene Halb-Portraits vermissen, die, gleich Tizians Flora, zwischen eigentlichen Bildnissen und Phantasie-Schöpfungen eine glückliche Mitte halten. Sie verherrlichten meistens Hetären und obschon es an solchen auch in Florenz nicht mangelte,[8]) so

kam ihnen doch nie jene künstlerische und sociale Bedeutung zu wie an den Lagunen. Domenico Puligo, der lustige Freund Andreas del Sarto malte einmal eine Courtisane namens Barbara, „die in jenen Tagen sehr bekannt, sehr schön und von Vielen geliebt war".[9]) Ihre Händen hielten einige Notenblätter, die aber Giovanni Battista Deti, der Besitzer des Bildes, auf Wunsch seiner Gemahlin in die Attribute der heiligen Lucia ändern liess.[10]) Eine Venezianerin hätte niemals ein solches Verlangen geäussert, niemals hätte ein Venezianer es befriedigt. In Florenz aber respectierte man das Weib und Achtung vor ihren geistigen und moralischen Qualitäten lenkte auch den Künstlern die Hand. Die venezianischen Maler standen Hetären, die Künstler in Florenz Damen gegenüber; das fühlt man noch heute, nach fast vierhundert Jahren, den Bildnissen an.

II.

Dem Mittelalter bedeutete der Glaube an Christus die Wurzel alles Denkens und Thuns. Das gab seinem Wesen Grösse und strenge Einheitlichkeit. Im Quattrocento begann man die antike Welt zu entdecken, verstand sie aber weniger als fremden Geist denn als schönere Form, konnte darum leicht das Neue mit dem Alten verbinden, einen Pfad suchen von Galiläa nach Athen. Marsilio Ficino mühte sich, die Übereinstimmung des Platonismus mit dem Christentume darzulegen, der alte Cosimo liess sich eine Zelle im Kloster von San Marco einräumen, um die erbauliche Unterhaltung mit dem heiligen Antoninus möglichst oft zu geniessen; aber auch Gemisthios Plethon, der von einem neuem Heidenthum träumte, war an seiner Tafel ein willkommener Gast; die gläubigsten Künstler ahmten die Formen heidnischer Meister nach und die heiligen drei Könige zogen durch den Triumphbogen des Constantin. Gegen diese bequeme Auffassung des Christentums, gegen solchen Compromiss von nazarenischem und hellenischem Geiste hatte Savonarola seine zornigen Predigten geschleudert. Man erstickte seine Stimme durch Feuer,

der Arno schwemmte seine Asche fort; aber seine Worte konnten nicht mehr vergessen werden. Sie hatten erbarmungslos den Abgrund zwischen heidnischem und christlichem Empfinden aufgerissen; geschickte Citate und kluge Commentare überbrückten ihn nicht mehr. Das medicäische „Christus und Plato" musste der Frage „Christus oder Plato" weichen. Das Volk blieb in seiner Weise dem Glauben treu, kniete auch fernerhin vor den Altären der Heiligen und hieng an wächsernen Bildern silberne Herzen auf. Die feinsten Geister aber litten an der Unmöglichkeit, die Lehren des Christentums mit den Forderungen der Zeit zu vereinen. Als Politiker strebten sie eine Staatsreform nach antiken Mustern an[11]) und mussten dabei Christus im Munde führen, Handlungen, die dem Glauben direct zuwider liefen, ein religiöses Mäntelchen umhängen, zwischen privater und öffentlicher Moral subtile Unterschiede treffen. Laut bekannte man sich zum Christenthum und sehnte sich heimlich nach toten Göttern. Die Lebenslüge war zur Herrschaft gelangt, zwang zu stetem Trug, zu Verstellung und Heuchelei.[12])

Das niedere Volk „das man zu jeder Stunde des Tages in den Kirchen traf",[13]) konnte sich mit den Anhängern der Antike nicht mehr verstehen. Diese hatten für die „schwachen und furchtsamen Florentiner"[14]) nur Verachtung übrig, träumten unter schattenden Ulmen im Garten der Rucellai von den Heroen des Alterthums und zettelten „per imitare gli antichi"[15]) eine Verschwörung gegen den Cardinal de' Medici an. Der popolino aber ergötzte sich an Thierkämpfen und hatte, während die jungen Nobili die Sophonisba des Trissino aufführten, sein Vergnügen an Stuten, die, — vor vierzigtausend Frauen und Kindern, — von brünstigen Hengsten bestiegen wurden.[15a]) Auf dieses Volk, das sich zudem in Parteihader erschöpfte, konnten jene, die geistige Werte schufen, kaum freudig niederschauen. Je nach ihrem Temperament betrachteten sie gleichgültig oder gelangweilt die florentinischen Angelegenheiten, standen dem öffentlichen Leben als Cyniker oder als Melancholiker gegenüber, flüchteten aus dem Lärm des Marktes gern in die Einsamkeit, zu den Büchern der Alten. Als, — bald nach dem Ende der Republik, — Lorenzo Strozzi seinem Bruder Filippo die Biographie ihres Vaters über-

sandte, schrieb er dazu: „Wundere Dich nicht, dass ich dergestalt mein Gehirn anstrenge; andere Vergnügungen sind mir widerwärtig, und damit das Leben mir weniger zur Last sei, habe ich meinen Geist solchen Dingen zugewandt".[16]) Dieses Werk verfasste der müde Sohn eines unglaublich thatkräftigen Vaters in seiner Villa zu Santuccio, „wo ich hause", — wie er dem Bruder schrieb, — „nicht nur der guten Luft wegen, sondern hauptsächlich, um nicht so häufig tausend Dinge hören zu müssen, die mir unleidlich sind".[17]) Der Historiker Nardi weiss „was er schaffe, werde mit ihm untergehen, aber die Arbeit verjage ihm tausend peinliche Gedanken, und so gleiche er einem armen Tagelöhner, der während der Frohn singe, um solcher Weise seine Mühe sich zu erleichtern".[18]) Selbst ein Machiavelli konnte die Zerrissenheit seiner Seele nicht stets hinter gellem Lachen und grausamen Spott verbergen: Fragt ihr, — ruft er im Prolog zur Mandragola, — warum ein Dichter solchem Stoffe sich zuwendet?

„Scusatelo con questo, che s' ingegna
Con questi van pensieri
Fare il suo tristo tempo più soave,
Perchè altrove non ave
Dove voltare il viso,
Che gli è stato interciso
Mostrar con altre imprese altre virtue . . ."

Diese Flucht vor der Wirklichkeit, der Zwiespalt mit dem realen Leben erweckte einerseits den Hang zu idealisierenden Abstractionen, andererseits den historischen Sinn. Man träumte den Menschen der Zukunft und berauschte sich zugleich an gewaltigen Toten. So zeichnete Machiavelli, unbekümmert um alle Geschichte, in seinem Castruccio Castracane das Idealportrait eines Herrschers und Feldherrn; aus dem geifernden florentiner Parteigezänk heraus erwuchs ihm die Sehnsucht nach dem starken italischen Einheitsfürsten, und sein Hass gegen die Condottieri und ihre Soldatesca erzeugte ihm eine klare, bis auf die physische Erscheinung sich erstreckende Vorstellung vom Krieger einer glücklicheren Epoche.[19]) Andere wieder beschworen die hehren Schatten der Quattrocento-Menschen aus ihren Gräbern; aber die Piero Vettori und Gino Capponi dieser Biographien, die

Baccio Valori und Lorenzo de' Medici haben den florentiner Lucco mit der antiken Toga vertauscht, sind keine Bürger der Arnostadt mehr, keine Söhne des fünfzehnten Jahrhunderts, sondern blutleere

Jacopo da Pontormo. Selbstbildnis. Ausschnitt.

Schemen, von klassischen Gewändern umhüllte Gliederpuppen, Schöpfungen einer kümmerlichen Akademiker-Phantasie.

Auch die Künstler standen dem Leben hilflos gegenüber, wichen ihm aus, wo immer sie konnten, bauten sich aus Leid und Sehnsucht ihre eigene Traumwelt und bevölkerten sie mit Menschen, die nichts haben sollten, was hässlich war und unvollkommen. Aber nur einem Michel-Angelo war selbstherrlicher

Schöpfergeist verliehen, die anderen verehrten gleich den Historikern und Dichtern im antiken zugleich den idealen Menschen. So wurden denn, wie einst im Trecento himmlische, jetzt olympische Visionen gemalt, herrliche Körper voll blühender Schönheit. Aber jenen schüchternen Melancholikern und freudlosen Grüblern[20]) war es nicht gegeben, den antiken Formen eine antike Seele einzuhauchen. Darum schrillt die ewige Dissonanz zwischen Wollen und Vollbringen besonders laut aus ihren Werken, darum dünken sie brutal, wo sie stark, rhetorisch, wo sie kraftvoll sein möchten; ihrer Heiterkeit fehlt alles Zwingende, und statt vollsaftigen Quattrocento-Lebens bieten sie nur Schauspielerei, Maskerade und Theater. Das Wirkliche schätzten sie gering, konnten, im Gegensatz zu ihren Vorgängern, darum auch vom Portrait-Malen nicht hoch denken. „Wer ein Bildnis malt“, — schrieb Vasari, — „muss es, o h n e auf das zu achten, was man von einer v o l l k o m m e n e n Figur verlangt, jenem ähnlich gestalten, für den es gemalt ist.“[21]) Diese Worte stellen die „grosse Kunst“, das Schaffen der „perfette figure“ dem Portrait ausdrücklich gegenüber.[22]) Vasari selbst, der seine Bildnisse „cosa tediosa“ nennt, sträubte sich gegen derartige Aufträge, soviel er nur konnte,[23]) und der grösste aller Florentiner, Michel-Angelo, überwand nur ein einziges Mal seinen Widerwillen gegen das Bildnis.[24])

Florenz sah denn auch in jenen Tagen weit weniger Portraits ersten Ranges entstehen als etwa Venedig. Ihren Modellen nach lassen sich dabei vier Gruppen unterscheiden: den Künstler fesselt die Schönheit oder die geistige Bedeutung seines Modells, es steht ihm persönlich nahe[25]) oder endlich so hoch, dass der Auftrag für ein Bildnis zu jenen „ehrenvollen“ gehört, die man nicht ablehnen darf. Das Leben aber unterschied wohl kaum so scharf. Literaten und Kenner waren naturgemäss die Freunde der Maler, und daraus erhellt in dreifacher Weise der seelische Feingehalt ihrer Portraits. Sensible Künstler malen Menschen, deren Fühlen und Denken ihrem eigenen verwandt ist. So erklärt sich ungezwungen auch der auffallend subjective Charakter der Bildnisse vom Ende der Republik, denen Müdigkeit und Resignation die zeitliche und locale Note geben.

* *
*

Andreas del Sarto Bildnisse offenbaren am reinsten Art und Wesen der neuen Auffassung des Menschen. Der Körper macht eine bisweilen leise Wendung, das Antlitz, in dem nur die Hauptpartien volles Licht erhalten, bleibt gross und ruhig dem Beschauer zugekehrt, und dies ernste Vor-sich-Hinblicken leiht den Portraits eine Hoheit, wie sie keinem Quattrocento-Bildnis eigen war. Sie alle sind dabei psychologische Analysen vornehmsten Ranges, und weil man dem „oberflächlichen" Andrea Seelenstudien an fremden Modellen nicht zutrauen mochte, galten und gelten seine Bildnisse als Selbstportraits.[26]) Künstler scheinen sie freilich alle, die er malte, gleichen adeligen Naturen, deren Schaffen Sehnen ist aus Nacht zur Sonne, und ihren Mienen hat jener Kummer sich aufgeprägt, den stetes Leiden am Menschen und dem eigenen Ich bereitet. . . .

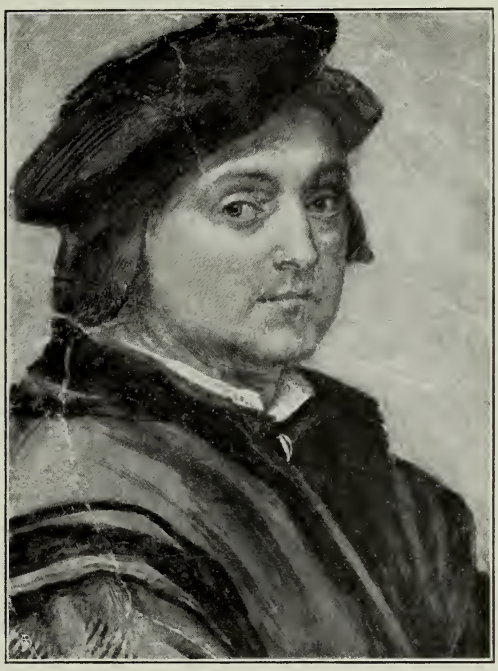
Da ist im Palazzo Pitti ein Jüngling mit mädchenhaften Händen und den Zügen eines Lyrikers. Germanisch-versonnen blicken seine Augen nach innen, leise Schwermuth bebt um die Lippen, — so möchte man sich gern den jungen Andrea denken; aber in den Tagen, da er ein schwarzes Gewand so wirksam von einem grünen Hintergrund sich abheben liess, so geschickt mit Licht und Schatten umgieng, war er bereits viel älter. Das Londoner „Selbstbildnis" stellt wiederum nicht Andrea, wohl aber einen Künstler dar, den sein Temperament rastlos vorwärts peitschte, den die Wehen und Seligkeiten des Schaffens bald niederwarfen, bald zu königlicher Grösse emporhoben. Ein ruhsam Arbeitender ist er nie gewesen. Mit jähem Ruck hat er in prachtvoller Lebendigkeit sein Haupt zurück-, dem Betrachter gerade entgegengeworfen und die Augen glühen in den Freuden der schöpferischen Stunde. Man denke an Künstlerportraits des Quattrocento, an Baldovinettis phlegmatisches Selbstbildnis zu Bergamo, an den spiessigen Verrocchio Lorenzos di Credi, um diese grandiose Gestaltung eines physisch und geistig Momentanen zu würdigen. Ein Künstler gänzlich anderen Wesens tritt uns im „Selbstportrait" des Palazzo Pitti entgegen.[27]) Vor einem Aristokraten des Empfindens steht man, vor einem müden Menschen mit wunder Seele. Andrea konnte nie „objective" Bildnisse schaffen; er mochte bereits viel Hoffnungen auf Glück eingesargt

haben, ehe er dies Portrait malte. Im einzigen authentischen Selbstbildnis Andreas, im Freskoportrait der Uffizien sprüht dagegen alles von Lust, Laune und Heiterkeit. Mit kecker Bravour

Andrea del Sarto. Bildnis eines Jünglings.

ist das braune Gewand hingestrichen, verwegen sitzt die schwarze Kappe auf dem dunklen Haar, und die grossen Kinderaugen leuchten voll Zufriedenheit. Einen sonnigen Augenblick im düsteren Leben Andreas hält dies Portrait fest, und weil die Geschichte seines Entstehens den Maler und den Menschen Andrea

lieben lehrt, möge Vasaris Bericht hier Platz finden.[28]) „Von einer früheren Arbeit war ihm noch Material geblieben; darum nahm er einen Stein, rief seine Gattin Lucrezia und sagte ihr: Komm her; da jene Farben just noch übrig sind, möchte ich dich



Andrea del Sarto. Selbstbildnis. Fresko.

malen, damit man erkenne, wie gut du bei deinen Jahren dich erhieltest, und dass trotzdem seit den ersten Bildnissen dein Aussehen sich veränderte.“ Aber die Frau wollte nicht ruhig sitzen und Andrea, der vielleicht sein nahes Ende ahnen mochte, malte darum mit Hülfe eines Spiegels auf jenen Stein das eigene Bildnis so vortrefflich, che par vivo e naturalissimo.“ . . . Wie es thatsächlich um das Verhältnis dieser beiden Menschen zu einander bestellt war, zeigt das ergreifende Doppelbildnis des Palazzo Pitti: Schüchtern nur und behutsam, gleich dem Arzte, der einem Kranken nicht wehthun möchte, legt Andrea seine Rechte um

Lucrezias Nacken, ein Blick voll Angst fleht zur Gattin empor, die, — an ihm vorbei, — ins Weite starrt. Erinnert man sich vor diesem Gemälde anderer Portraits, in denen Künstler mit ihren Frauen sich geschildert, denken wir an Rembrandt und Saskia,

Franciabigio? Andrea del Sarto mit seiner Gattin.

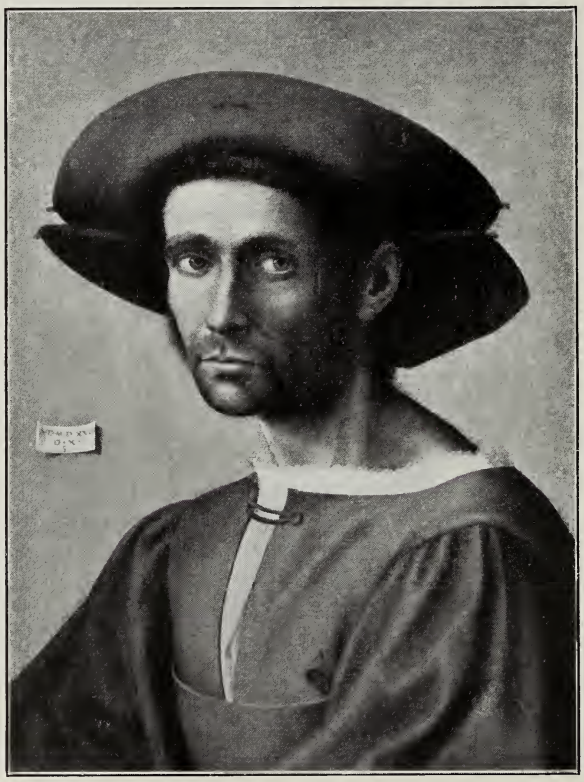
wie sie lachend bechern, an Rubens, wie er in dem Bilde des Palazzo bianco zu Genua als Gott des Krieges die stahlumschiente Rechte auf den üppig emporquellenden Busen von Venus-Helena Fourment legt, so erhellt die ganze Tragödie des Künstlers und Menschen Andrea del Sarto. Dies Gemälde offenbart bei technischem Ungeschick einen nicht alltäglichen Scharfblick. Vielleicht darf man es darum als Frühwerk eines bedeutenden Künstlers ansehen, als eine Schöpfung von Andreas Jugendfreund Franciabigio.

Das pessimistische Leitmotiv, auf dem Andreas Portrait-Kunst sich aufbaut, klingt, weicher und raffinierter instrumentiert, auch

FRANCIABIGIO
BILDNIS EINES JÜNGLINGS

durch Franciabigios Schaffen. Die Bildnisse Andreas sind noch als feste Form gesehen, sichere und energische Linien arbeiten den Contour aus dem neutralen Hintergrunde heraus. Franciabigio löst alles auf in Traum und Stimmung, beseelt die Landschaft wie Lionardo, lässt sie mit der Figur eine formale und seelische Einheit bilden. Franciabigio ist der eigentliche Maler des sterbenden florentiner Bürgerthums; in seinen Gemälden leben Jünglinge fort, die aus dem Leben zu alten Büchern und kostbaren Antiken flohen, lieber empfindliche Geldbussen erlitten, als in der Öffentlichkeit wirkten.[29]) „Nur eines ersehn' ich, — das Ende", könnte die Devise all' jener Modelle lauten, die am Leben zu verzweifeln scheinen, nachdem es kaum für sie begonnen. Da ist der berühmte „Schweiger" des Louvre: Sein Gewand ist schwarz; um die welken, aber gemmenhaft feingeschnittenen Züge fluthen, unter einer schwarzen Kappe hervorquellend, dunkle Haare, schmerzlicher Glanz bricht aus tief umschatteten Augen, und die Hände sind weiss wie die kranker Mädchen; in herbstlichen Farben trauern die Bäume und ihre entblätterten Zweige strecken sich gleich Armen aus, die ein entschwindendes Glück festhalten möchten. „Mal oblia, chi ben ama" liest man unter diesem Portrait,[30]) dem ein anderes im Palazzo Pitti eng verwandt erscheint. Auch hier ein schwarz gekleideter Mann vor einer Brüstung; Resignation kündet sein Blick, beschwörend oder warnend hebt er den Zeigefinger. Wiederum rascheln tote Blätter an den Bäumen und wiederum mahnen laubleere Äste an den Winter, ans grosse Sterben. Andere seiner Bildnisse zu beschreiben thut kaum noth. Das Verhältnis der Figur zur Landschaft bleibt überall das nämliche, und allen Portraits, mag ihre Ausführung nun besser oder geringer sein, ist die nämliche Grundstimmung eigen: Immer trauern in herbstlich öder Landschaft blasse Jünglinge, die bald wie Enkel Platonischer Epheben, bald wie Ahnen Maeterlinckscher Prinzen anmuthen. Melancholische Ironiker scheinen sie, Verachtung und Sehnsucht zugleich umlagern ihren Mund; blasiert und sinnlich, so vereinigen die Menschen des Franciabigio jene vielen seltsamen Widersprüche, denen man bei späten Nachkommen aristokratischer Racen häufig begegnet.

Mit Blässe und Müdigkeit mochte damals auch viel posiert werden. Weltschmerzlichkeit war Mode und die Maler mussten ihr Rechnung tragen. Ridolfo Ghirlandajos meiste Werke beweisen, dass er die gesunde Nüchternheit seines Vaters Domenico



Franciabigio. Bildnis eines jungen Mannes.

geerbt hatte, aber er mühte sich in seinen Bildnissen ehrlich um die neue Art: Man betrachte daraufhin sein Portrait des Bernardo del Nero in der Sammlung Torrigiani zu Florenz. Es scheint ein Compromiss-Gemälde wie etwa die „monaca" des Palazzo Pitti. In dem faltigen Gesicht des Alten mit dem eingekniffenen Mund und den kleinen aber scharfen Augen tragen, wie bei den Quattrocentisten, sämmtliche Partien den nämlichen Lichtaccent, die Land-

schaft hinter der Mauerbrüstung wirkt durch ihre gleichmässig hellen blau-grünen Töne noch lediglich als Staffage, dem Cinquecento aber gehört bereits der Zug von Angst und Traurigkeit in den greisen Mienen. In seinem Goldschmied des Palazzo Pitti

Franciabigio. Bildnis eines Jünglings.

endlich gehorcht Ridolfo allen Forderungen der neuen Kunst: Im Antlitz ist nur mehr die linke Hälfte belichtet, die rechte ganz im Schatten gehalten, die mattgelbe Herbstlandschaft dient der nämlichen melancholischen Stimmung, und jener dunkel gekleidete Träumer, der, die Lippen zu schmerzlichem Spott verzogen, auf das Geschmeide in seiner Rechten niederschaut, muthet wie ein Bruder von Franciabigios Jünglingen an.

Ihren Neigungen nach waren die Modelle dieser Portraits „letterati“. Denn „die Wissenschaften schreiten hinter den Waffen einher“, — lautet ein ewiger Satz Machiavellis, — „zuerst werden

Ridolfo Ghirlandajo. Bildnis eines alten Mannes.

die Feldhauptleute, dann die Philosophen geboren. . . .“ Was der Condottiere dem Ende des Tre- und dem Beginn des Quattrocento, der Tournierheld mit seiner pagenhaften Zierlichkeit den Tagen Lorenzos bedeutete, das ist nun der „letterato“, der Mann des Wissens und der Worte. Zuweilen erzählen, — wie auf

Franciabigios Bildnis des Matteo Sofferoni zu Berlin, — ein Pult, Bücher und die Feder von den geistigen Interessen des Modells, und stets betont die blasse Gesichtsfarbe seine zarte Gesundheit. Dass Gelehrte ihrer Physis nach keine Hünen sind, wusste bereits das Quattrocento,[31]) die Kunst aber wurde erst jetzt dieser Eigenthümlichkeit gerecht.

Nicht den Modellen nur, auch den Malern steckte, wie manche Bildnisse Giorgio Vasaris bezeugen, bisweilen der Doktor im Leib. Selbst dieser Ahnherr der Kunsthistoriker war jedoch einmal jung und unbelehrt gewesen und damals hat er Bildnisse geschaffen, die zu den besten des florentiner Cinquecento zählen. In die Rückwand eines Altars, den Vasari in der Badia seiner Vaterstadt Arezzo erbaute, sind quadratförmige Brustbildnisse seiner nächsten Angehörigen eingelassen. Von einem neutralen Hintergrunde heben sich die Köpfe ab, die, gross empfunden, gleichwohl mit einer fast niederländischen Hingabe an die Besonderheiten des Modells gemalt scheinen. Die ungemein individualisierten Hände seines Oheims Antonio und der versorgte Blick seiner Tante Magdalena sind mit einer Liebe wiedergegeben, die weit über das blosse Maler-Interesse an der Erscheinung herausgeht. Auch sich selber hat Vasari hier geschildert, als herrlich blühenden Jüngling, dessen Braunhaar unter der rothen Kappe auf's rothe Gewand niederquillt. Später, da Vasari den schönen letterato Alfonso di Tommaso Cambi vom Monde umleuchtet als nackten Endymion darstellte,[32]) mag er über diese Jugendwerke vielleicht gelächelt haben. Er fand ihre ehrliche Sachlichkeit auch keines Erwähnens in seinen Schriften werth, der nämliche Vasari, der seinen gequälten und manierierten Uffizien-Portraits von Lorenzo und Alessandro de' Medici einen ausführlichen Commentar beigab.[33]) Lorenzos Haupt malte er nach einer Vorlage des Quattrocento; das blaugrüne Gewand mit der rothen Geldbörse trug der Medici „positivamente in casa"; die antikisierenden Vasen und Masken des Hintergrundes jedoch sind nebst ihren lateinischen Aufschriften Vasaris eigenste Erfindung und schildern auf ziemlich complicierte Weise, wie Lorenzo aller Tugenden voll und allen Lastern feind war. Viel mehr Geheimnisse noch birgt das Bildnis Alessandros de' Medici. Das Spiegeln seiner blank-

Giorgio Vasari. Die Portraits von Lazzaro und Giorgio Vasari.

polierten Rüstung besagt, die Völker sollen bei ihrem Handeln sich in dem ihres Herren spiegeln. Bis an die Zähne ist Alessandro bewaffnet, da er zum Vertheidigen des Vaterlandes sich stets bereit hält. Hinter seinen Schultern, — denn dies gehört der Vergangenheit, — erblickt man die Trümmer eines Hauses, womit auf das Unglücksjahr 1530 angespielt wird. Durch die Ruinen aber gewahrt man Florenz, über dem zum Zeichen des Friedens der Himmel blaut. Der Herzog thront auf einem runden Sitz, der, „ohne Anfang und ohne Ende", die Beständigkeit von Alessandros Herrschaft andeutet. Ein rothes Tuch auf dem Sitz bezeichnet das Blut jener, die gegen das Haus Medici zu kämpfen sich erdreisteten; ein Ende des Purpurs aber, der Alessandros Knie deckt, erinnert an den unschuldig gemordeten Giuliano

Giorgio Vasari. Die Portraits von Antonio Vasari und seiner Gattin.

de' Medici. So geht es weiter; aber diese Proben genügen wohl als Beispiel gemalter Literatur.

In seiner Selbstbiographie erzählt Vasari, er habe über dem Bestreben, Alessandros Harnisch einen möglichst naturwahren Glanz zu geben, fast den Verstand verloren.[34]) Anderen Künstlern mag es zuweilen ähnlich ergangen sein; denn, gleich vielen Schwachen, gefielen sich auch die Florentiner vom Ende der Republik in der Rolle des Starken, liessen, unfähig ein Schwert zu führen,[35]) sich gern im Panzer darstellen.[36]) Noch während der Belagerung fand ein Francesco Guardi Zeit, „in abito di soldato" Modell zu sitzen. Er hielt dies Gemälde unter einer Art Verschluss, und auf der Aussenseite dieses Deckels war, — der ganze Geist jener Tage erhellt daraus, — Pygmalion gemalt, wie er zur Venus betet,

damit seine Statue lebendig werde.... Solchen Männern passte kein Harnisch mehr. „Die Kraft der Menschen", — hatte Machiavelli geschrieben, — „kann auf die ehrlichste Weise durch Gelehr-

Florentinisch. Anfang des Cinquecento. Bildnis eines Kriegers.

samkeit verdorben werden." An diesen Satz denkt man vor einem Kriegerportrait der National-Gallery, das man heute mit Unrecht dem Piero di Cosimo zuweist. Geradezu tragisch scheint hier der Contrast zwischen den Gelehrtenmienen und dem Blinken der Rüstung; vergleicht man ferner diese Hände und ihre Art,

GIORGIO VASARI
BILDNIS ALESSANDROS DE' MEDICI

ein Schwert zu halten, mit den Riesenfäusten von Castagnos Pippo Spano, so stehen Anfang und Ende einer Cultur vor unseren Augen ...

„Im Anfang war die Kraft". Später bewunderten die Florentiner durchgeistigte, aber noch immer gesunde Jüngling-Schönheit, endlich beugte man sich dem Wissen, dem „letterato". Hand in Hand mit dieser geht eine andere Entwickelung des florentiner Denkens, von der literarische Documente und die Assistenz in den kirchlichen Fresken Zeugnis ablegen. Der religiöse Mensch des Mittelalters wird zum „cittadino", zum Parteimann; die Staatsidee versagt, die Grossen, zu denen er bewundernd aufsah, sterben, und der Florentiner, alles productiven Glaubens, aller fruchtbaren politischen Ideale bar, bricht, als „freie" Persönlichkeit auf sich selbst gestellt, hilflos zusammen.

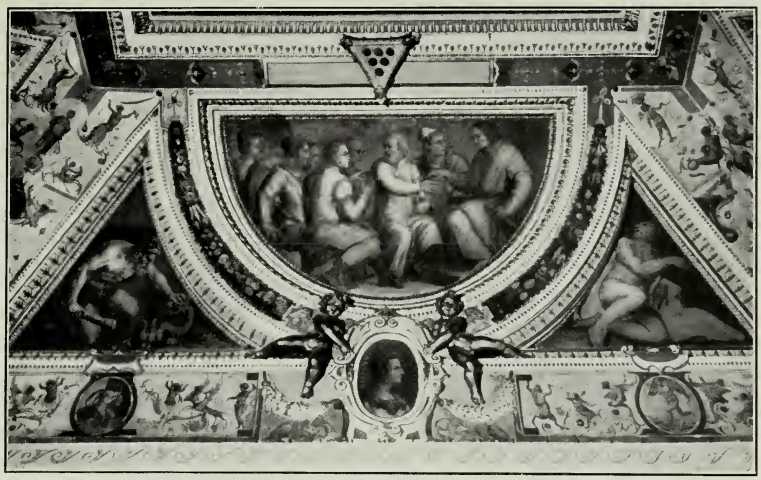
Diese florentinische Tragödie war nicht original. Unter dem blauen Himmel von Hellas wurde sie bereits zweitausend Jahre früher aufgeführt. Nur stand den Hellenen eine Weltbühne zu Gebote und die einzelnen Acte des antiken Dramas währten just so lange, wie das ganze Renaissance-Spiel. . . . Der alten Polis galt, wie der florentiner Stadtrepublik, im Anfang die Gesammtheit mehr als der Einzelne. Hier wie dort stellte man die höchsten Forderungen an den Bürger; ob Krieg, ob Frieden, sein Können und seine beste Kraft gehörten der Heimat. Hier wie dort nützte man der Commune am besten durch Kriegstüchtigkeit. Bei Villani, Dino Compagni und Herodot[37]) bestimmt den Werth eines Mannes seine Tapferkeit, und kein Geringerer denn Aeschylos spricht in seiner selbstverfassten Grabschrift nicht von seiner Poesie, wohl aber von seinem Muth.[38]) Allmählich löst sich der Einzelne vom Ganzen, die Polis verliert ihre einigende Macht, persönliche Interessen stehen über dem Gemeinwohl. Da räumten die Besten das Feld. Brave und Einsichtige drängten sich schon in den Tagen des Euripides[39]) nicht zu den Staatsgeschäften, und zu Syrakus war es wie am Ilyssos. „Die Gebildeten hielten sich", — laut Diodor,[40]) — „vom Staate zurück, wandten sich aus Furcht dem Privatleben zu" und befassten sich lieber mit rein geistigen Dingen.

Auch die antiken Portraits spiegeln, ähnlich wie die florentinischen, jene Entwickelung wieder. Im Zeitalter der Pisistratiden

beschenkte man die Gottheit mit einem individuell aufgefassten Abbilde der eigenen Persönlichkeit.[41]) Daneben schulte sich die Portraitkunst an den Statuen der olympischen Sieger. Die Tugenden des Körpers, Kraft und Gewandheit, wurden durch Bildnis-Statuen geehrt. Die Verherrlichung der Stärke muss der Liebe zur Eleganz weichen und die zweite Hälfte des griechischen Quattrocento kannte ebenfalls die kleinliche Wiedergabe der äusseren Erscheinung. Jener Demetrios, der einige Barthaare des korinthischen Feldherrn Pellichos im Winde flattern liess und die Adern sorgsam herausarbeitete, möchte sich mit Domenico Ghirlandajo wohl verstanden haben. Solch' pedantischem Naturalismus gegenüber verlangte Sokrates, „der Bildhauer soll die Thätigkeit der Seele darstellen".[42]) Man begann, wie die Florentiner des Cinquecento, eine Persönlichkeit als Typus oder als ein Geistiges zu verstehen, schuf Dichter und Philosophen-Statuen, an denen, wie bei den florentiner Literaten-Bildnissen des Cinquecento häufig ein Zug des Leidens und tiefen Kummers auffällt.[43]) Im heidnischen Alterthum und in jener Stadt, die sich Christus zum König wählte, hat die Auffassung des Menschen die nämlichen Stadien durchlaufen, den Weg vom Individuellen zum Typischen, von der Kraft über die Schönheit zum Geist durchmessen: eadem sed aliter.

Jacopo da Pontormo. Venus mit Amor.

DAS HÖFISCHE PORTRAIT



Giorgio Vasari. Deckengemälde im Palazzo Vecchio. Ausschnitt.

I.

Was den Bildnissen Franciabigios und Ridolfo Ghirlandajos mangelte, war Grösse und Selbstbewusstsein. Auch mochte es Manche würdelos dünken, als Coriolane des Geistes ihre schamhaft verborgenen Seelenwunden dem Maler zu enthüllen. Solche Männer empfanden sich eben nicht nur als „letteratissimi", sondern in erster Linie als Träger historischer Namen, fühlten die Verpfichtung zu stolzem Auftreten und glanzvoller Repräsentation. Nicht als frühalte Jünglinge, nicht als Nobili des Geistes, sondern als Aristokraten von Geburt wollten sie im Gemälde fortleben. Darum mieden sie Franciabigio oder den etwas philiströsen Ridolfo und erkoren Pontormo zu ihrem bevorzugten Portraitisten. Von seinem Lehrer Andrea del Sarto hatte er das Verständnis für die grosse Sprache bedeutender Formen übernommen. Seine Bildnisse entbehren jeglicher Stimmung, sind lediglich wunderbar verstandene Form. Seiner souverainen Auffassung entspricht eine feste und sichere Ausdrucksweise. Franciabigios schüchterne Liniensprache ist bei ihm pathetisch geworden,

an Stelle eines trüben Schwarz verbindet sich ein lichtfrohes Orange mit Dunkelroth zu pompösen Wirkungen, und die Brust- und Gürtelbilder sind lebensgrossen Kniestücken gewichen.

In jungen Tagen folgte er noch der Weise des Lehrers. Man vergleiche seinen „Bildhauer" des Louvre mit dem einen

Jacopo da Pontormo. Bildnis eines Künstlers.

„Selbstportrait" Andreas im Palazzo Pitti: der Körper bewegt sich nach rechts, mit einer fast gewaltsamen Drehung, der Kopf dagegen ist in die Verticale eingestellt; die linke Gesichtshälfte erscheint, wiederum im Anschluss an sein Vorbild, hell beleuchtet, die rechte bleibt im Schatten. Selbst die Behandlung der Kappe verräth Pontormos Herkunft. Sein eigenstes jedoch sind der seltsam

gekräuselte Mund, der wie zu banger Frage sich öffnet, und die grossen Augen, die, gleichsam von plötzlicher Angst gepackt, ins Leere schauen.[1]) Auch später, da er auf gänzlich anderen Wegen

Jacopo da Pontormo. Bildnis eines jungen Nobile.

gieng, nicht Künstler mehr, sondern Prinzen, Cardinäle und Herzoge ihm Modell standen, vermochte er Schmerz und Traurigkeit der freien Grösse des Repräsentationsbildes nicht fern zu halten, ist nie ein florentiner Sebastiano dal Piombo geworden. Er litt am Leben, so tief einer nur leiden konnte. Grüblerisch und ungesellig,

floh er vor den Menschen zu den schweigenden Mönchen der Certosa. Mit der Pedanterie eines nörgelnden Hypochonders verzeichnet er in seinem Tagebuch,[2]) was er gegessen, und ob die Zubereitung eines Huhnes gut oder schlecht war, seine Verdauung und das leiseste Unwohlsein. Und dieser schwerblütige Melancholiker war trotzdem einer der Grössten im Darstellen von Kraft und ephebenhafter Anmut. In neidvoller Bewunderung mochte er zu Gestalten wie dem Cardinal Spanocchi-Cervini der Borghese-Galerie, dem Jüngling des Museums von Lucca emporschauen; aber Pontormo, der selber am Dasein verzweifelte, konnte solche Modelle nicht als Fürsten des Lebens schildern. Ihre Lippen schürzt ein Zug bitterster Verachtung und die tiefliegenden Augen mit den starken Thränendrüsen starren, wie geschreckt durch innere Visionen, ins Weite. Das herrliche Bildnis eines jungen Aristokraten im Palazzo Bianco zu Genua entschleiert vielleicht am deutlichsten die beiden Seelen, die, einander bekämpfend, in Pontormos Brust wohnten. Unter einer dunkelroten Kappe hervor fliesst das dichte Braunhaar auf einen hellroten Mantel nieder, der sich in breiten noblen Falten um ein weinrotes Gewand schlägt. Die Linke ist gelassenruhig in die Hüfte eingestemmt, die Rechte hält perlgraue Handschuhe. Mit den frohen Farben und der kühnen Eleganz der Haltung contrastieren seltsam die Mienen des Nobile. Verstörte Friedlosigkeit umschattet sein Antlitz, von Härte zeugt die herabgezogene Unterlippe, trotzig und angstvoll zugleich blicken die Augen. Selbst wo Pontormo lediglich decorativ scheinen wollte oder sollte, sind die Züge des Modells mit dem Leid ihres Malers beladen. Der Cosimo de' Medici des Museo di San Marco gleicht in seinem unsäglich vornehmen Purpurgewand einem gramgebeugten König. Als Vorlage für den Kopf bediente Pontormo sich wahrscheinlich eines Stucco-Reliefs, das man heute im Berliner Museum betrachten kann. Ein Vergleich der beiden Häupter lehrt Pontormos Art verstehen. Dort unbeseelte Sachlichkeit, hier schwere Gedankenlast und Melancholie. Pontormo stand nicht als Einziger so dem Quattrocento gegenüber. Auch seine Zeitgenossen fanden keinen anderen Weg zu ihren Gross- und Urgrossvätern. Dies beweist Vasaris Portrait Lorenzo Magnificos und ungleich besser noch der Vergleich einer Stelle von Machia-

JACOPO DA PONTORMO
BILDNIS COSIMOS DE' MEDICI

vellis „Storie Fiorentine“ mit ihrer Vorlage in Giovanni Cavalcantis Chronik:[3])

. . . Niccolò era da
umana compagnia tutto solo
nel suo scrittojo.

. . . l'andò a trovare
a casa, dove tutto pensoso
in uno suo studio dimorava.

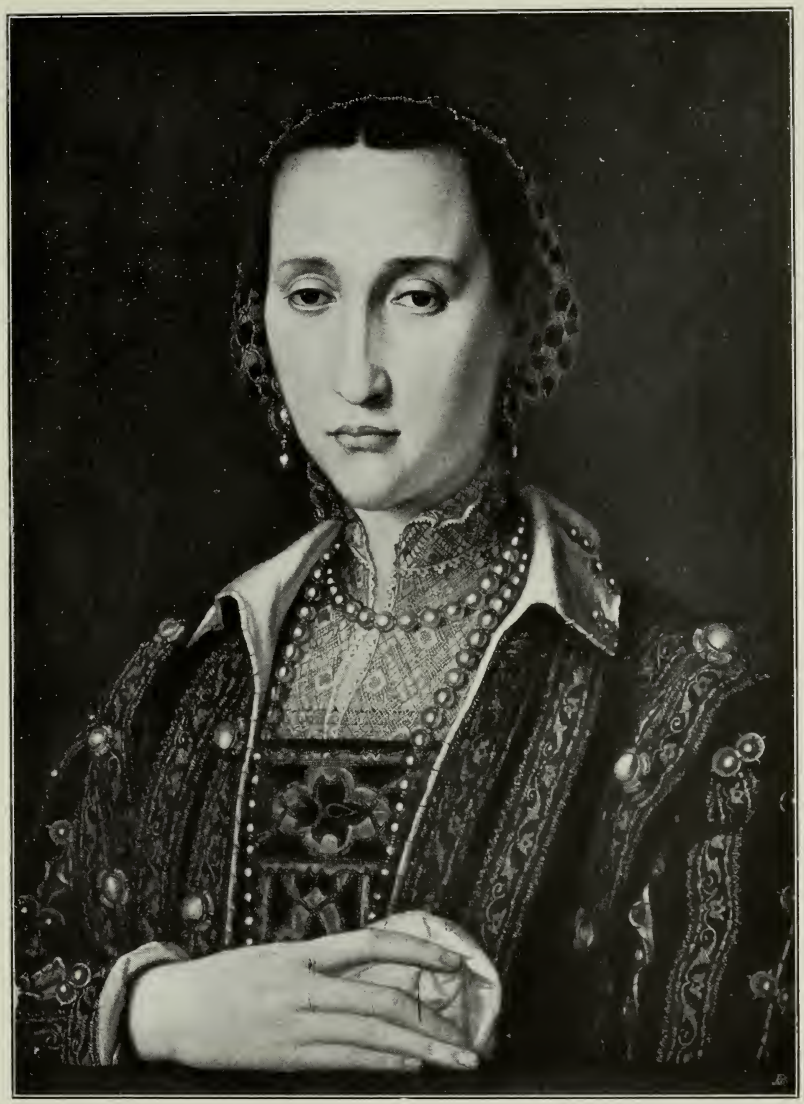
II.

Ein Federzug Carls V. hatte die Republik Florenz aus der Reihe der freien Staaten gestrichen, von hastig gezimmertem Throne gebot als „duca della città di Penna“ ein zwanzigjähriger Bastard, Alessandro de' Medici, der Arnostadt. Sein eigener Vetter Lorenzino de' Medici wurde an ihm zum Meuchelmörder, aber „der neue Brutus“[4]) hatte nur einen Tyrannen, nicht, wie er wähnte und wollte, die Tyrannis beseitigt. Drei Tage später besass Toscana in Cosimo de' Medici, dem Sohne Giovannis delle Bande nere einen neuen Herzog und nach einigen Wochen brachte der junge Gebieter eine bleiche Frau mit kaltem Blick als Herzogin nach Florenz, — Eleonora di Toledo, die erlauchte Tochter Don Pietros, des Vicekönigs von Neapel. Mit ihr kam jener neue Geist, dem sich bereits halb Italien unterworfen hatte, auch in Florenz zur Herrschaft, — das Spaniertum.

Seit den Tagen Boccaccios, der über die „Leichenfarbe“[5]) der Spanier gespöttelt, war diese Nation in Toscana unbeliebt gewesen. Man zollte ihren geistigen Fähigkeiten Anerkennung,[6]) aber verachtete ihr „Heucheln und ceremoniöses Thun“[7]) und der weitblickende Machiavelli hatte in leidenschaftlichem Zorn gerufen: „Vernichtet diese Bestien, die vom Menschen nichts haben denn Angesicht und Stimme“.[8]) Aber noch unter Alessandros Regierung waren iberische Moden in Florenz eingedrungen, die republikanische Kappe musste dem Barett weichen, „man begann die Haare, die vordem lang auf die Schultern fielen, zu kürzen und trug Bärte, was vordem nur zwei in Florenz getan“,[9]) wollte

solcher Art wiederum männlich wirken.[10]) All' dies genügte jedoch der Herzogin nicht. Sollten die Florentiner bei Hofe gelitten sein, mussten sie auch „das ceremoniöse Thun" der Spanier erlernen. Cosimo aus dem Hause Medici gab seine Einwilligung dazu. Die Zügel der Herrschaft hielt er in eherner Faust, über Etikette und Hofhaltung entschied seine Gemahlin. Denn Eleonoras Ahnen stritten im heiligen Kampf wider die Mauren, als Cosimos Väter noch schlichte Geldwechsler waren. Er vergass das nie. Eleonora blieb, was seine herrschaftliche Lebensführung betraf, unbedingt massgebend, und die Prinzessin aus dem Hause Alba hat auch als Grossherzogin Toscanas sich stets als Spanierin empfunden. Wessen immer sie bedurfte, — man ersieht es aus den Rechnungsbüchern des Hofes im florentiner Archiv, — Spanien lieferte alles. Die Damen der Florentiner Gesellschaft dünkten ihr kein passender Verkehr,[11]) und selbst in ihrem Wohnen prägte sich die spanische Vorstellung vom mystischen Gottesgnadenthum eines Herrschers aus. Cosimo hatte das herrliche Stammhaus der Familie an der via larga, „weil es im Grunde doch nur ein Privathaus war",[12]) mit dem Palazzo della Signoria vertauscht. Eleonora mochte aber nicht wie die Gattin eines Bügermeisters auf dem Markte hausen; über der Menge musste, ihrem Empfinden nach, deren Gebieter thronen. Darum machte sie den Palazzo Pitti, der von schweigender Höhe verächtlich auf die Menschen niederschaut, zu ihrer Residenz und in den Gärten, die sie neben dem Schloss anlegen liess, suchte sie Ersatz für die fernen Haine des Alcazar. Zum künstlerischen Dolmetsch des Hispanischen aber erkor sie, — auffallend genug, — keinen Sohn der Heimat, sondern einen Florentiner, Pontormos Schüler Bronzino.

Eleonora traf eine glückliche Wahl. Von seinem Meister hatte Angelo di Cosimo — dies war Bronzinos eigentlicher Name, — den Sinn für aristokratische Gesten und decorative Posen, den grossen Stil des Portraitmalens erlernt. Unter Eleonoras Einfluss wandelte er Pontormos zuweilen tragische Grösse in Noblesse und gab dem florentiner Portrait eine ganz unflorentinische Wendung zum Ceremoniösen, zu hidalgohafter Grandezza. Pontormos Farben scheinen warm, beinahe freudig im Vergleich mit



BRONZINO
BILDNIS ELEONORAS DI TOLEDO

BRONZINO
BILDNIS COSIMOS I.

der vornehmen Kühle seiner silbergrauen Töne. Lebensgross, öfters als Brustbilder, meistens aber als Kniestücke behandelt, heben die Figuren von einem hellfarbig neutralen Hintergrund, — bei Pontormo neigte er zum dunklen, — gewöhnlich aber von einer strengen Pilaster-Architektur oder ernsten Draperie sich ab. Bronzinos Linien haben nichts von jener lionardesken Weichheit, die Andrea, Franciabigio und manchmal noch Pontormo anstrebten, nichts von der trockenen Befangenheit des Quattrocento, sondern gleichen geschliffenen Degen an Schärfe.

Sogar im Frauenportrait. Man betrachte im Berliner Museum das Brustbild der Herzogin. Andrea del Sarto hätte Eleonoras weiten Pupillen alles Leuchten des Südens entlockt, selbst Pontormo um die edelgeformten Lippen ein Lächeln spielen lassen. Bronzinos Fürstin hat aufgehört, frauenhaft zu empfinden, frauenhaft empfunden zu werden. Eleonoras Mund kräuselt kein Lächeln. Denn eine Verwandte Carls V. buhlt nicht durch Leutseligkeit um die Unterthanen-Liebe, deren sie entrathen kann. Perlen, weiss und seelenlos wie ihre blutleere Hand, schmücken ein goldgesticktes dunkles Kleid, das über Marmorfliesen gerauscht haben mochte, kühl und feierlich gleich einem Messgewand. Noch unzugänglicher ist das lebensgrosse Doppelportrait von Eleonora und Don Ferdinando de' Medici. Im weissen Atlasgewande, das schwarze und goldene Stickereien durchziehen, thront, das Haupt starr gerade aus gerichtet, Eleonora als unnahbare Gebieterin. Lässig ruht die Linke auf dem Schoss, — Bronzino liess sie schmucklos, um die herrliche Form als solche wirken zu lassen, — die Rechte liegt an der Schulter des blonden Knaben. Eleonora liebte all' ihre Kinder abgöttisch. Trotzdem schaut sie nicht zum Sohne nieder, Don Ferdinando nicht zur Mutter empor: Zärtlichkeit verträgt sich schlecht mit Herrscherwürde. Wenn irgendwo, erscheint hier Bronzino wie ein Ahne des Velasquez.

Dem Beispiel der Herzogin folgten natürlich die Hofdamen. Das beweist in der Tribuna der Uffizien das Bildnis Lucrezia Panciatichis. Ihr weinrotes Gewand mit den pompösen Ärmeln steht vorzüglich zur graubraunen Nische des Hintergrundes. Reich geschmückt thront die hochgewachsene gentildonna in ihrem Prunksessel. Schön und durch ihre feierliche Haltung jeglichem

Begehren entrückt, jugendlich und eiskalt, gleicht sie einem hieratischen Cultbild der Antike mehr als einer Florentinerin der Renaissance. Schon Pontormo hatte im Frauenbildnis das Beiwerk zur Charakteristik des Modells herangezogen. Auch hierin folgte

Bronzino. Bildnis einer Dame.
(Nach einer Orig.-Aufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Bronzino seinem Lehrer. Ein lebensgrosses Damenportrait der Uffizien mag als Beispiel dienen. Vor einem Armsessel, den Intarsien zieren, steht eine schwarz gekleidete Witwe. Auf dem herrlichen Tische neben ihr gewahrt man Cameen und die Marmorstatue einer betenden Frau; sie selbst hält mit der Rechten beinahe zärtlich eine antike Gemme, – das Portrait einer jener Vielen, die von der Kunst heischen, was das Leben ihnen schuldig blieb...

BRONZINO
BILDNIS EINER DAME IN TRAUER

In späteren Tagen wurden die spanischen Moden von französischer Tracht verdrängt. Aber die Art Bronzinos beherrschte auch künftig das florentiner Damenbildnis. Das Vorrecht, in der Seele eines Weibes zu lesen, hatte es aufgeben müssen, war im

Bronzino. Bildnis einer Dame.

Grunde dort angelangt, von wo es ausgegangen, — beim Schildern der blossen Erscheinung. Durchschreitet man die stummen Säle alter Medicäer-Villen, so schauen, in bleichsüchtigen Händen ein Spitzentuch oder den Rosenkranz haltend, aus dunklen Rahmen gestorbene Fürstinnen auf uns nieder. Kein Lächeln umspielt die schweigenden Lippen, und vor ihrer souverainen Gleichgültigkeit erinnert man sich jener Worte, die einst die letzte Medici, Anna

Maria Luisa gesprochen: „Wen Gott adelig und reich gemacht, der soll den Niederen sich fern halten und diese wiederum müssen, um solche Distanz zu wahren, in ihrem Unglück und Elend verharren . . ."[13])

* * *

Noch in den letzten Tagen der Republik hielten, zum Staunen des venetianischen Gesandten,[14]) die angesehensten Florentiner offene Seidengeschäfte und ihre Söhne standen mit vorgebundener Schürze im Laden. Dieser Bürgerstolz hatte aufgehört, aber auch die verzärtelten Literaten und Petrarchisten haben, — zum Mindesten in der Kunst, — das alte Florenz nicht überdauert. Bronzinos Cavaliere umgeben sich gern mit Büchern und Statuen, aber nicht als Träumer, die vor dem Leben zur Kunst flüchten, sondern wie „dillettanti", denen die Kunst eine Würze des Daseins bedeutet. Sie schauen nicht mehr nach innen, sondern spähen mit dem scharfen Blick des Wanderfalken aus dem Bilde heraus, tragen blinkende Panzer, wissen ein Schwert zu führen und erziehen sich an den spanischen Vorbildern in Eleonoras Umgebung. Die Zeiten, da einem Filippo Strozzi der stolzeste Titel jener eines Bürgers von Florenz deuchte,[15]) waren ebenfalls vorüber; alles drängte zum Hofe, wurde Conte und Marchese, kurz, der florentiner „cittadino" wandelte sich zum „cortegiano". Was ein Solcher aber wissen und können müsse, wie er aussehen und sich benehmen sollte, — all' dies konnte man schon seit zwanzig Jahren in einem wunderbaren Buche lesen, — im „Cortegiano" des Grafen Baldassare Castiglione.

Mit ganz Italien werden auch die florentiner letterati Castigliones Werk bewundert haben; jetzt aber, erst seit Florenz eine Fürstenresidenz geworden, wirkte es erzieherisch, und Bronzinos Aristokraten formten sich an seinen Lehren.

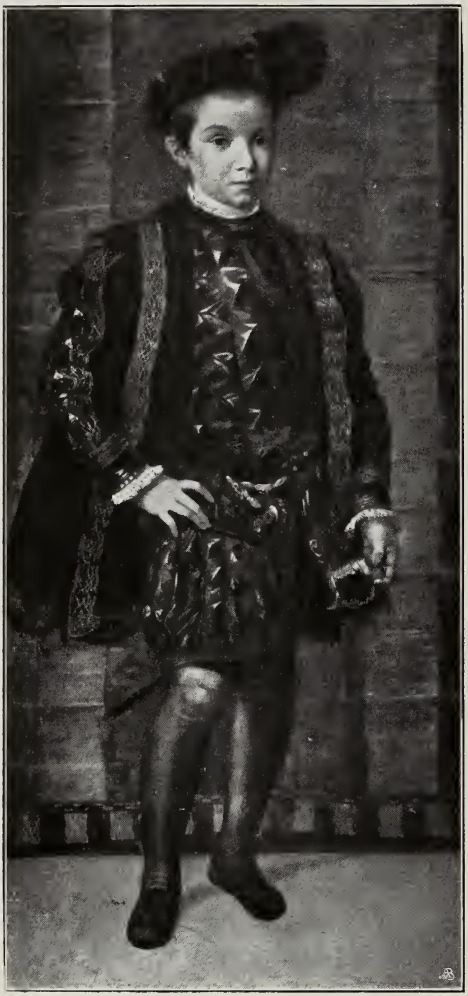
Schon vordem hatte Bronzino, als er in Pesaro ein Portrait des Prinzen und späteren Herzogs Guidobaldo von Urbino schuf, Castigliones Worte gleichsam in Malerei umgesetzt.[16]) Der Hof von Urbino gerade bildet den Schauplatz von Castigliones Dialogen, hier stand der „Cortegiano" in märchenhaftem Ansehen,[17]) und wohl nicht zufällig gemahnt Bronzinos Portrait im Palazzo

Pitti an einige Stellen dieses Buches. Die Brust des Prinzen deckt ein Plattenharnisch von erlesenster lombardischer Arbeit: „Denn die wichtigste und passendste Beschäftigung eines Cortegiano ist jene mit den Waffen.“[18]) Die Rechte liegt auf einem Helm, der eine griechische Aufschrift trägt: Der Cortegiano soll mit dem Waffenhandwerk die Kenntnis der lettere verbinden.[19]) Die schmale Linke spielt am Halse einer Dogge: „La caccia“, — meint wiederum Castiglione, — „è veramente piacer da gran signori. . . .“[20])

Selbst eine Herren-Natur wie Herzog Cosimo unterwarf sich nach Thunlichkeit Castigliones Forderungen. Man vergleiche einige Sätze des Cortegiano mit Berichten über Cosimos Art und Wesen:

Castiglione.	*Berichte über Cosimo.*
Ein Fürst soll in Allem seine Majestät wahren und mit „grandezza“ freundliche Milde vereinen.[21])	*Cosimos Art zu sprechen war liebenswürdig, aber ernst, sein Antlitz schien voll Majestät und grandezza.*
Die Kleidung mag ernst und ruhig, schwarz oder mindestens dunkel, . . . im Allgemeinen von jener Ruhe sein, die den Spaniern so wohl ansteht.[22])	*In den ersten Jahren trug sich Cosimo „. . . non dissimile in tutto dall' abito Spagnuolo.“ Auch später gieng er stets dunkel gekleidet.*
Der Cortegiano soll tüchtig in körperlichen Übungen, waffenkundig und in den Wissenschaften bewandert sein.[23])	*Cosimo gab sich allen Übungen hin, die Geschicklichkeit, Kraft und Gewandheit erforderten; war klug im Kriege und liebte die Wissenschaft und die Gelehrten.*

Auch seine Gelassenheit,[24]) die Kunst, Stimmungen und Leidenschaften zu verbergen und niemals durch Gesten zu äussern, hat Cosimo mit Castigliones Idealfigur gemein. Man kann diese Fürsten-Eigenschaften, soweit dies möglich, aus den Bildnissen des Herzogs herauslesen, vor allen Dingen seine „sprezzatura“, die Vereinigung von Kälte mit Undurchdringlichkeit. Oder wer mag den Gesichtsausdruck im Berliner Portrait des stahlumschienten



Bronzino. Bildnis eines Pagen.

Cosimo beschreiben? Von Seelenanalysen, wie Pontormo sie noch gegeben, hielt Bronzino sich fern. Seine vorsichtige Kunst lüftete niemals jene Maske der Undurchdringlichkeit, die seine erlauchten Gönner zu tragen wünschten. An diesem beklemmend vornehmen Portrait ist, was das Künstlerische anlangt, vieles neu; angefangen bei der apart hellen Farbenharmonie von Roth, Stahlgrau und dem Grün des Vorhanges. Man vergleiche ferner das Bildnis des urbinatischen Prinzen mit dem berliner Portrait. Dort wenden sich Körper und Haupt nach einer Richtung und die Rechte ruht, ohne eine Bewegung machen zu müssen, auf dem Helm neben ihr. Seit den Tagen von Pesaro aber hatten die Medicäer-Gräber den florentiner Malern neue Probleme gestellt, und Bronzino mühte sich, das Michel-Angeleske auch im Bildnis durchzusetzen. In dem Portrait Cosimos wendet sich der Körper nach links, das Haupt aber nach rechts und die gepanzerte Rechte legt sich, das Gemälde durchquerend, auf den Helm. Solche contrastierende Bewegungsmotive, keine Seltenheit im Werke Bronzinos,[25]) verkünden fanfarengleich das Ende der Renaissance und das Nahen des Barock.

Bronzino hat wohl Alle gemalt, die Hofluft athmen durften, und Alle scheinen wie Angehörige der nämlichen Familie, suchen in eiskalter Vornehmheit es ihrem Gebieter gleichzuthun, konnten, wie Cosimo selber, zittern machen, „essere tremendo".

Bronzino. Bildnis des Bartolommeo Panciatichi.

Zuweilen betont Bronzino die Allseitigkeit des Cortegiano. Im Uffizien-Portrait des Bartolommeo Panciatichi blättert die Rechte des gentiluomo in einem Buch, zwei Finger der Linken spielen am Degengriff, und eine zornige Dogge schielt unter einer Console herauf. Hier stellte Bronzino, — wie beinahe stets, — das raffiniert belichtete Haupt mit dem fuchsrothen Bart in die Ver-

ticale ein, die entscheidenden Linien der Palastarchitektur und des Strassenprospectes im Hintergrunde verlaufen ebenfalls senkrecht und das Zusammenwirken all' dieser parallelen geraden Linien lässt das Portrait gross und respecteinflössend scheinen.

Der strenge und thatkräftige Geist, der jetzt in Florenz gebot, ergriff selbst Künstler und Literaten. Man betrachte im Louvre den Bildhauer Pontormos und jenen Bronzinos. Den einen drücken Zweifel und quälende Ungewissheit, Bronzinos Künstler schaut, ein vollendetes Werk in Händen, zufrieden sicher aus dem Bilde heraus, — Anch' io sono scultore! Das nämliche stark ausgeprägte Selbstbewusstsein scheidet Bronzinos letterati von denen Franciabigios. Der Ugolino Martelli des Berliner Museums ist kein scheuer Büchermensch, sondern ein weltgewandter Amateur. Im Hofe seines Palazzo sitzt er vor einem Marmortisch mit grüner Decke. Die sorgsam gepflegte Rechte stützt sich auf die Ilias, die Linke hält mit nachlässiger Eleganz einen Band von Bembos Werken. Auf Stimmungsmacherei und Gelehrtenallüren hat Bronzino hier, wie überall, Verzicht geleistet und einen Cavalier gemalt, vor dessen sicherem Geschmack nur das Erlesenste Gnade findet.

Noch in diesen letzten Tagen des grossen florentiner Kunstschaffens erweiterte Bronzino den Stoffkreis der Malerei durch das Kinderbildnis. Im Fresko hatte es längst seine Rolle gespielt, zu manchem Giovannino stand der Sohn eines Künstlers Modell, aber gemalte Kinderportraits, die nichts anderes sein wollten und sollten, gab es vor Bronzinos kleinen Prinzen und Prinzessinnen nicht. Hell, kalt und von höchster Delicatesse in den Farben, gehören diese Bildnisse zu den reizvollsten ihrer Art. Fürstenkinder stellte Bronzino dar und der Hauptaccent liegt auf der ersten Worthälfte. Nur von den vollen Wangen des zweijährigen Don Garzia leuchtet satte Zufriedenheit, die anderen schauen unbeweglich ernst drein und, erinnert man sich an Eleonoras grosses Portrait, so gleicht ihre Tochter Maria, wie sie schmuckbehangen, steif und starr in ihrem Prunksesselchen thront, einem Kinde, das „Mama" spielt.

Die verschiedensten Aufträge wurden Bronzino von seinem Gebieter ertheilt. Denn Cosimo, ein leidenschaftlicher Freund

historischer Studien,[26]) besass ausgesprochene Neigung für Portraits, in denen er eine gemalte Ergänzung der Geschichte erkennen mochte. So mussten Vasari und seine Schüler in den Fresken des Palazzo Vecchio eine Unzahl Bildnisse anbringen, aber stets

Bronzino. Bildnis des Don Garzia.

dabei auf die sichersten Vorlagen zurückgreifen; er sandte Cristofano dell' Altissimo, leider einen Künstler dritten Ranges, nach Como, die berühmte Portraitsammlung des Paolo Giovio zu copieren,[27]) und mehr denn zweihundertachtzig von diesen schlechten Copien hiengen in der Stanza del Horiuolo des Palazzo Vecchio; Bronzino endlich malte auf Blech für ein Privatgemach Cosimos

die Miniatur-Bildnisse sämmtlicher Medici seit Giovanni Biccis Tagen. Aber wenn er Morgante, den Zwerg des Herzogs, darstellen musste, „lebensgross und nackt, auf einer Seite des Bildes von vorn, auf der anderen von rückwärts gesehen“,[28]) mochte es ihm schwer fallen, Fürstendiener zu sein. Bereits Domenico Veneziano,[29]) nach ihm Benozzo Gozzoli[30]) und noch Ridolfo Ghirlandajo[31]) hatten Zwerge in ihren Fresken angebracht. Es ist jedoch ein Unterschied, ob zu Beginn einer Kunst solche arme Geschöpfe, unter andere Menschen gereiht, den Wohlgestalteten eine Art Machtgefühl geben sollten, oder ob ein Künstler, der grausamen Laune seines Gebieters folgend, eine Missgeburt schildern musste. Ein derartiges Bildnis gehört mit den Miniaturportraits[32]) und den Riesenstatuen Giovannis da Bologna in die nämliche Gruppe: Der edelste Besitz der Renaissance, der Sinn für das Harmonisch-Ausgeglichene, für gesunde Schönheit geht verloren, macht der Freude des Barock am Raren und Merkwürdigen, am Curiosum Platz.

Die stolze Reihe jener Grossen, die während einer Frist von zweihundertfünfzig Jahren den Grund gelegt zur Schilderung des Menschen, sie erweitert, vertieft und durchgeistigt hatten, schliesst Bronzino ab. Durch sein Schaffen bereits geht ein fremder, unflorentinischer Zug und seine Nachfolger stehen sämmtlich im Bann spanischer und französischer Traditionen. So wenig wie Toscanas Grossherzöge den florentiner Bürgern Cosimo und Lorenzo de' Medici gleichen, so wenig hat ihre Kunst mit der alt-florentinischen gemein. Mit dem siech gewordenen Bürgerthum war auch seine Kunst dem Untergange geweiht; trotzdem bleibt es eine grausame Ironie: Jener Mann, der ihr den ersten und entscheidenden Todesstoss versetzte, hiess — Cosimo de' Medici.

III.

Das neu entfachte Selbstbewusstsein wurzelte nicht mehr im Persönlichkeits-, nur mehr im Standesgefühl. Doch war es stark genug, dem Bildnis noch einmal Zulass in die religiöse Kunst

zu erzwingen. Nur als Ausdruck christlicher Demuth sollte hier das Portrait geduldet sein;[33]) aber Bronzino verknüpfte als geistreicher Hofmann die Ehrfurcht gegen das Göttliche mit einem geschmackvollen Compliment an hohe Würdenträger. So malte

Bronzino. Bildnis des Luca Martini.

er für Luca Martini ein — heute nicht mehr erhaltenes — Madonnenbild „und stellte darin Luca mit einem Korb voller Früchte als Leiter und Commissär jener Bauten dar, die Herzog Cosimo ausführen liess, um die Wasser und Sümpfe dort abzuleiten und auszutrocknen. Sie hatten nämlich das Land um Pisa ungesund gemacht, dadurch aber wurde es ur- und fruchtbar.“[34]) Geist vom selben Geiste ist das grosse michelangeleske Bild der

Pontormo. Bildnis Cosimos I.

Uffizien: „Christus in der Vorhölle". Tote und Lebende malte er hier. Unter diesen auch „zwei hochedle und wirklich schöne Damen".[35]) Sie harren, um die ästhetische und religiöse Forderung nach Demuth zu befriedigen, in der Vorhölle ihres Richters; aber der Heiland selbst erlöst sie. Das birgt eine christliche Schmeichelei; die herrlichen nackten Körper enthalten ein heidnisches Compliment an die Physis, wie es bloss das antikisierende Cinquecento erfinden konnte.

Der Glaube aber bot nur geringen Raum für solche Liebenswürdigkeiten, und diesen selbst begann die Inquisition der Malerei abzustreiten. Aus dem weniger spröden Material der Antike liessen Complimente sich leichter drechseln. Längst schon hatte man bei festlichen Anlässen den Fürsten dargestellt, umringt von Tugenden, von Genien beschützt. Nun gab man, wiederum antikem Beispiel folgend, das Modell selber als höhere Macht aus, sprach es nicht heilig, son-

BRONZINO
CHRISTUS IN DER VORHÖLLE

dern „göttlich“. In Pontormos späten Uffizien-Portraits der beiden Cosimo de' Medici, des Herzogs und des „Pater Patriae“, flimmert ihnen zu Häupten jener Nimbus, der auch die römischen

Bronzino. Andrea Doria als Neptun.

Kaiser als Zeichen ihrer Göttlichkeit umstrahlte, und Bronzino schilderte in einem Bildnis der Brera den siegfrohen Meerbeherrscher Andrea Doria in Neptuns virgilischer Nacktheit.[36]) Voll ernster Majestät blickt sein Auge; die Linke hält gelassen den Dreizack, und diesem graubärtigen Helden glaubt man beinahe den Gott. Denn die gefährliche Klippe des blechernen

Pathos hat der Admiral glücklich umschifft, bietet ein königliches Bild ruhiger Macht, die nicht zu lärmen braucht, um Respect zu erzwingen. Bronzino war eben nicht nur Höfling, sondern mehr noch Renaissance-Künstler. Als solchem war ihm das Gefühl taktvollen Masshaltens gleichsam angeboren. Die Barockmaler haben es nicht mehr besessen. Will man erkennen, was später an Würdelosigkeit in Dantes Heimat möglich war, so betrachte man im Palazzo Pitti Pietros da Cortona Deckenfresko. Da überbieten sich Jupiter, Venus, Mars, Apollo, Minerva, Herkules, Mercur und die Dioscuren in Huldigungen für Cosimo I. Und die Erfindung dieser plumpen Schmeichelei stammte von Michel Angelo Buonarotti, — dem „Jüngeren".

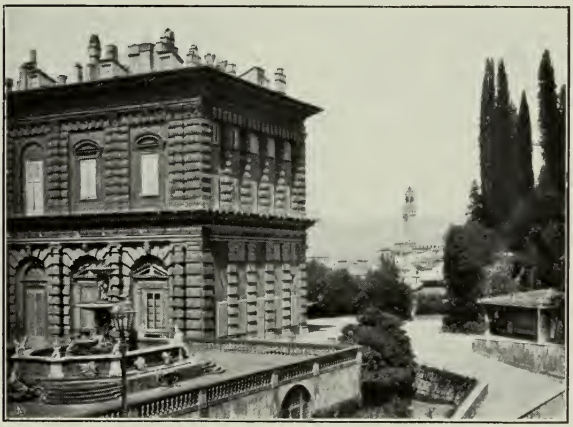
* * *

Das Mittelalter hatte im Körper des Menschen den Feind der Seele erblickt, ein Gefäss sündvoller Begierden, die Nahrung für Unrat und Würmer. Im letzten Drama des letzten Renaissance-Dichters, in Shakespeares „Sturm" ruft Miranda:

„. . . . . O Wunder!
Was giebt's für herrliche Geschöpfe hier,
Wie schön der Mensch ist! . . . . ."

Zwischen diesen beiden Polen des Empfinden liegt, was Jacob Burckhardt „die Entdeckung des Menschen" hiess. Man schuldet sie nicht bloss den Florentinern. An Wirklichkeitstreue waren die Nordländer ihnen überlegen; ein Bildnis Dürer's hat mehr seelischen Feingehalt als die florentiner Portraits; fürstliche Majestät schilderten die Meister an den Lagunen ungleich wirksamer. Nirgends aber wurde der Mensch als physische und geistige Einheit so früh verstanden wie in Florenz, nirgends begegnen uns, von Giotto bis Bronzino, von Dante bis Machiavelli so viel grandios erschauter Typen die, einander in logischer Reihenfolge ablösend, uns solcher Art zur gemalten Geschichte der Ideale einer Nation werden: Waffenklirrende Condottieri schreiten neben klugen Kaufherren, verträumte Gelehrte reichen wappenstolzen Cavalieren die blasse Rechte, und lichte Frauen

scharen sich um Mona Lisas Thron. Florentiner Künstler waren es, die, vom Bildnis ausgehend, zuerst den Menschen wieder in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellten, in Florenz wurde die Freude am Menschen wiedergeboren, und welcher Stadt der nachhellenischen Welt hätten wir mehr und Edleres zu danken?



Palazzo Pitti und Giardino Boboli.

ANMERKUNGEN UND EXCURSE

ILLUSTRATIONS-VERZEICHNIS

Florentiner Wappen.

Anmerkungen zum I. Abschnitt

„DAS BILDNIS IM RELIGIÖSEN FRESKO."

1) . . . „multo plus intelligitur, quod oculis videtur quam quod aure percipitur." Epist. ad. Fabiol. LXIV. 10, cit. bei Kraus: „Geschichte der christl. Kunst." Freiburg 1896 Bd. I S. 79.

2) Vasari: „Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori." ed. Milanesi. In Firenze. G. C. Sansoni, editore. vol. I. p. 372. — Die Citate nach Vasari beziehen sich stets auf diese Ausgabe.

3) Vasari I. (vita di Arnolfo) p. 291 f.

4) Vasari I. p. 379 heisst es nur: „in queste storie è il ritratto d'esso Giotto, molto ben fatto." In Assisi selbst gilt der erste der vier Männer, die im Fresko vom Tod des Jünglings zu Suessa den toten Knaben betrachten, für Giotto. Siehe Thode: „Giotto", in den „Künstlermonographien, in Verbindung mit Anderen herausgegeben von H. Knackfuss." Bielefeld und Leipzig. XLIII. S. 56.

Über andere Selbstbildnisse Giottos s. Vasari I. p. 391 und Filippo Villani: „Vite d'uomini illustri fiorentini", ed. Mazzuchelli. Firenze 1826 p. 49.

5) Nur die Meinungen der Hauptrufer im Streit seien hier kurz wiedergegeben. Milanesi hält im Commentar zum Leben Giottos (Vasari I. p. 413—422) einen Schüler Giottos für den Autor; eine Meinung, der sich auch Chini in „Arte e Storia" 1885, IV. No. 44 anschliesst und Passerini: „Del più antico e più sincero ritratto di Dante" in „Curiosità storico-artistiche fiorentine" II. serie. Firenze 1875 p. 1 ff. schreibt das Fresko dem Taddeo Gaddi zu. An Giottos Autorschaft halten dagegen fest Crowe e Cavalcaselle: „Storia delle pittura italiana", Firenze 1886 I. p. 438—452, ferner Kraus: „Dante", Berlin 1897 S. 163, Thode: op. cit. S. 69—73, endlich Supino im „Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze." Roma 1898. S. 343. Der Streit hat folgende Ursache:

Im Werke des Filippo Villani „De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus“ heisst es: „Pinxit insuper speculorum suffragio semetipsum, ubique contemporaneum Dantem in tabula altaris cappella palatii potestatis“. Ein Inventar vom Jahre 1382 erwähnt auch in dieser Magdalenen-Kapelle eine Altartafel. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts aber wird die Tafel nicht mehr genannt, und in der oben citierten, aus dem Anfang des Quattrocento stammenden Übersetzung Filippo Villanis heisst es p. 49 statt „in tabula altaris“ „nel muro.“ Nun verbrannte allerdings am 28. Februar 1332, laut Giovanni Villani: „Istorie fiorentine“, Milano 1802 vol. VI. lib. X. p. 255 cap. 184 „il tetto del palagio vecchio e le due parti del nuovo, dalle prime volte in su“, und nach dem Brande wurde verordnet, „che si rifacesse tutto in volta insino ai tetti.“ Dass aber, wie die Gegner von Giottos Autorschaft meinen, dies Fresko notwendig mitverbrannt und von einem Schüler neu gemalt sein müsse, lässt sich nicht erweisen, und das bekannte Sonett Antonio Puccis, der doch im Trecento lebte, scheint mir entscheidend für Giottos Autorschaft ins Gewicht zu fallen:

„Questo che veste di color sanguigno
Posto seguente le merite Sante,
Dipinse Giotto in figura di Dante
Che di parole fè si bell' ordigno.“

Über die aus dem Jahre 1337 stammende Inschrift endlich, die ein Podestà Fidesmini da Camerino anbringen liess und die auch s. Z. gegen Giottos Autorschaft ins Feld geführt wurde, s. Crowe e Cav.: op. cit. p. 436–37.

6) So Kraus: op. cit. S. 171 u. „Geschichte der christlichen Kunst.“ II. Bd. I. Hälfte. S. 107. Freiburg 1900.

7) Die von Vasari I. p. 372 überlieferte Tradition, die beiden Männer neben Dante wären Corso Donati und Brunetto Latini lässt sich heute, wo jede Nachprüfung ausgeschlossen ist, weder annehmen noch ablehnen.

8) Giovanni Villani: „Istorie fiorentine“. Milano 1802. Tom. IV. lib. VIII. cap. XXXVI. p. 53.

9) S. die beiden Excurse über Dante und Villani.

10) s. Dante: „il convito“, Firenze 1893. Tratt. I. cap. 3. p. 65 und Paradiso, XXV. v. 1—9.

11) Vasari I. (vita di Andrea Orcagna) p. 600.

12) „Il libro di Antonio Billi“, ed. Frey. Berlin 1892. S. 12.

13) Sacchetti: „Novelle“ No. CLV.

14) Auf das bereits bei Volkmann: „Iconografia Dantesca“, Leipzig 1897 p. 15 erwähnte Bildnis Dantes hat neuerdings Jaques Mesnil in der Zeitschrift für bildende Kunst 1900, Heft 11, aufmerksam gemacht. Auf das Petrarca-Bildnis dagegen ist seltsamer Weise bisher nirgends hingewiesen worden, obwohl ihm um seines Schöpfers und hohen Alters willen ein Ehrenplatz unter den vielen Petrarca-Portraits gebührt. Denn es ist unter den erhaltenen das einzige, das noch zu Lebzeiten des Dichters entstand. Ein von Nolhac (Gazette des beaux-arts 1890 p. 169) aus einer Handschrift der Bibliothèque nationale (Fonds latin No. 6069 F. „De viris illustribus“) abgebildetes Miniaturportrait, das bisher als

das verlässlichste galt, stimmt in allen wesentlichen Zügen mit dem Fresko-Bildnis so sehr überein, dass man beinahe versucht wäre, dies letztere als Vorlage für die Miniatur anzusehen. Ob der Mann zwischen Petrarca und Dante vielleicht Boccaccio ist? Man kann es vermuthen, aber bei dem Mangel an sicheren Portraits vom Dichter des Decamerone nicht beweisen. Immerhin muss gesagt werden, dass die Beschreibung, die Philippus Villani in seinen „Vitae Dantis, Petrarchae et Boccaccii“, Florentiae 1826 p. 77 vom Äusseren des unsterblichen Erzählers giebt, sehr wohl auf diese Gestalt passt: „Staturae fuit poeta pinguisculae, sed procerae, rotunda facie, naso supra nares paululum depresso, labibus turgentibus aliquantulum, venuste tam lineatis, centro in mento, dum rideret, decore defosso, iucundus et hilaris aspectu. . .“

Die linke Seitenwand der Kapelle ist mit einem anderen Fresko Orcagnas, einer Paradieses-Gloria geschmückt. Hier, unter den Seligen, meinte Alessandro Chiappelli die Bildnisse von Dante, Petrarca und Gino da Pistoia zu erkennen; s. „Pel ritrovamento di un antico ritratto di Dante“ in der Zeitschrift „Il Marzocco“ Anno 8, No 52 vom 28. Dicembre 1902. Chiappellis Behauptung wurde allgemein mit Recht abgelehnt; s. darüber Mesnil: Miscellanea d' Arte No. 2 (Febbraio 1903) p. 32.

15) Über den vielumstrittenen Inhalt der Darstellungen s. Schlosser: „Die Spanische Kapelle“ im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVII. S. 45, dann Hettner: „Italienische Studien“, Braunschweig 1879 p. 97—145, endlich Kraus: „Gesch. der christl. Kunst“ II. Bd. II. Hälfte S. 137–155.

16) Die Angaben Vasaris (vita di Simone Martini) I. p. 559 über die Dargestellten sind sämmtlich unbrauchbar. Er nennt Papst Benedict XI., ferner Petrarca, Laura, Cimabue, Lapo und dessen Sohn Arnolfo, den Cardinal Niccolò da Prato und Simone Martini.

17) Über ihn s. Schubring: „Giottino“ im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen XXI. 3, S. 161 (anno 1900).

18) s. Vasari I. p. 625. — Laut Villani wurde das Fresko erst im Jahre 1344 gemalt, s. op. cit. lib. XII. cap. 34.

19) s. den Excurs über Schandbildnisse.

20) Die Verse theilt Baldinucci mit: „Notizie de' Professori del disegno etc.“ In Firenze. 1681. Tom. I. p. 59 u. 60.

21) Über dies wenig beachtete Werk s. „Illustratore Fiorentino“, anno V. Firenze MDCCCXXXIX. „Cenni sulle stinche“ p. 67 ff.

22) Die Figur des Verrathes ist hier genau nach Dantes Geryon gebildet. s. Inferno XVII. v. 10:

„La faccia sua era faccia d'uom giusto,
Tanto benigna avea di fuor la pelle;
E d'un serpente tutto l'altro fusto. . .

23) „Le cento Novelle antiche“, per cura di Guido Biagi. Firenze 1880, Nov. XLII.

24) Vasari II. (vita di Lorenzo di Bicci) p. 51 u. 52.

25) Vasari II. (vita di Gherardo Starnina) p. 7.

26) Cennino Cennini: „Trattato della pittura" in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, übersetzt v. Ilg. Wien 1871, S. 18.

27) s. Cavalcanti: „Istorie fiorentine". Firenze 1838 I. lib. V. cap. 4. p. 264 f.

28) Vasari II. (vita di Andrea del Castagno) p. 678 berichtet: er habe in einem heute zerstörten Abendmahl in St. Maria Nuova dem Judas Ischarioth seine Züge geliehen. Die naive Motivierung Vasaris „come egli era nella presenza e ne' fatti" lässt allerdings diese Tradition unglaubwürdig erscheinen.

29) Vasari II. (vita di Dello) p. 149.

30) „ „ (vita del Masaccio) II. p. 295 f, und Anm. 4.

Beinahe wären im 17. Jahrhundert auch die Fresken der Brancacci-Kapelle vom gleichen Schicksal ereilt worden wie die „sagra". s. R. Archivio di Stato. Catalogo dei Conventi soppressi No. 113. St. Maria del Carmine: Ordine nuovo, Libro di Provenienze. p. 114. Ein Marchese Ferroni, der in Amsterdam ein grosses Vermögen sich erworben, wollte die Brancacci-Kapelle vergrössern und mit neuen Malereien schmücken lassen. Die Mönche waren sehr zufrieden „più non veder quei mostacci con zimarre, e mantelloni al antica abbigliati. Ma pervenuta cotal notizia agli orecchi di Donna Vittoria della Rovere, madre del Gran Duca Cosimo III. Priora delle nre Tertiarie e Prottetrice amorevole della nostra Cappella, proibi espressamente, o che ella il facesse di moto proprio, o come instigata dall' Accademia de' Pittori o più veramente da una nobil Famiglia, a cui ne giova ne conviene fare il nome, diede ordine espresso, che non si toccassero tali dipinture. . . Der Marchese machte sich hierauf anheischig, die Fresken absägen zu lassen, wobei diese nicht den geringsten Schaden nehmen sollten. Vergebens. Die Grossherzogin verbot, „che le mura e le pitture della Cappella fossero toccate", und die Capelle blieb zum Heile der Kunst „nella sua squallida antichità. . ."

31) In Castagnos Fresken zu St. Maria Nuova waren, wenn Vasari nicht irrt, mit einer einzigen Ausnahme durchwegs Anhänger Rinaldos degli Albizzi portraitiert. Dieser Freund Cosimos de' Medici war Puccio Pucci; über die gleichfalls portraitierten Federigho Malevolti und dessen Vertrauten „Falganaccio", (sein wahrer Name lautete Antonio di Vieri), s. Cavalcanti: op. cit. I. p. 524—26. Diese beiden Portraits copierte Vasari in seinen Fresken des Palazzo Vecchio. S. vol. VIII. p. 93. Auch der „spedalingho" von St. Maria nuova musste natürlich mit abgebildet werden. Vasari nennt ihn Bernardo di Domenico della Volta, aber dieser wurde laut Richa: „Chiese fiorentine", Tom. VIII. p. 224 erst am 25. August 1485 gewählt. Damals war Michele Frosino da Panzano „spedalingho".

Die Frage, wessen Züge Domenico Veneziano in den zerstörten Fresken von St. Maria Nuova fest hielt, ist gewiss sehr akademischer Art. Vasaris Angaben II. p. 677 müssen auf Irrthum beruhen. Er nennt „messer Bernardetto de' Medici, conestabile de' Fiorentini, con berrettone rosso, Bernardo Guadagni, che era Gonfaloniere. . ." Urkundlich lässt sich Domenicos Thätigkeit in St. Maria Nuova erst 1439 nachweisen. (s. Crowe e Cav: „Storia della pittura ital." V. p. 121 Anm. 1). Bernardo Guadagni aber wurde am 1. September 1433 zum Gon-

faloniere gewählt, und gehörte, obschon er sich von Cosimo bestechen liess, zur Partei der Albizzi. Diese verbannte im selben Jahre sämmtliche Medici und hat keinesfalls dem Bernardetto ein Heer anvertraut. Erst nach Cosimos Rückkehr wurde er conestabile. Malte Domenico also das Fresko, wogegen alles spricht, vor 1433, so konnte unmöglich der Medici, später nicht der Guadagni darin Platz finden.

32) Selbst ein Leon Battista Alberti wünschte, die Maler möchten, aus Dankbarkeit für sein Buch, in ihren Gemälden sein Bildnis anbringen. — Was übrigens nie geschah. s. Alberti: „Libro della Pittura.“ ed. Janitschek in den Quellenschriften für Kunstgeschichte XI. Wien 1877. S. 163.

33) Vasari (vita di Baldovinetti) II. p. 593 nennt folgende Namen: Lorenzo de' Medici, Lorenzo della Volpaia, den berühmten Mechaniker; an der gegenüber liegenden Wand Giuliano de' Medici, Alesso Luigi Guicciardini, Luca Pitti, Diotisalvi Neroni. Den Auftrag erhielt Bald. im Jahre 1471. Dann können die Pitti und Neroni kaum hier portraitiert gewesen sein. Denn Diotisalvi Neroni wurde anno 1466 auf zwanzig Jahre verbannt; Luca Pitti, der mit ihm die bekannte Verschwörung gegen Piero de' Medici geplant hatte und in letzter Stunde von Piero sich bethören liess, durfte zwar in Florenz bleiben, verlor aber jegliches Ansehen: „man scheute sich sogar, ihn zu grüssen.“ (Machiavelli: „Storie fiorentine“, Italia 1826 (lib. VII. 2. p. 276). Bald. wird ihn schwerlich neben einem Medici gemalt haben.

34) Vasari (vita di Fra Angelico) II. p. 507 u. 8 hält die berühmten Dominicaner, deren Brustbilder auf der grossen Kreuzigung in S. Marco den unteren Theil des gemalten Rahmens schmücken, für Portraits. Er führt sie namentlich auf und bemerkt, man habe in verschiedene Orte um Originalportraits gesandt. Marchesi: „Memorie dei più insigni Pittori etc.“, ed. Firenze 1854 I. p. 255—57 hält diese Malereien für Nachbildungen jener Bildnisse, die ein Jahrhundert früher Tommaso da Mutina im Convent zu Trevigi gemalt hatte. Kraus: op. cit. Bd. II. 1. Hälfte p. 253 Anm. 2 meint, die Inschriften, welche diese Rundbilder begleiten, seien später überarbeitet worden, wie schon daraus hervorgehe, dass der 1459, also 4 Jahre nach Fra Angelico verstorbene Antonino hier als Heiliger figuriere. M. E. rühren die Gemälde nur theilweise von der Hand des Frate her. Dass man aus localpatriotischen Gründen die Geschichte corrigierte, kam übrigens vor. Unter den Geistlichen auf Francesco Trainis Gloria des heil. Tommaso von Aquino in Santa Caterina zu Pisa soll eine Gestalt (Vasari I. p. 612, vita di Orcagna) Papst Urban VI. darstellen. Aber dieser Name wurde von fremder Hand auf das Gewand dieser Figur geschrieben, weil die Commune diesen (neapolitanischen) Papst für einen Pisaner hielt und darum ein Bildnis von ihm wollte, s. Vasari I. 613, Anm. 1.

35) Vasari II. p. 517 erwähnt namentlich: Nicolaus V., Kaiser Friedrich III., Fra Antonino, den späteren Erzbischof von Florenz, Biondo da Forli und Ferrante von Aragon. Als diese Kapelle unter Paul III. zerstört wurde, liess Giovio die Portraits für sein „Museo“ copieren.

36) Giovanni Rucellai: „Il Zibaldone". ed. Marcotti. Firenze 1881 (per nozze) p. 46.

37) Baldanzi: „Delle pitture di Fra Filippo" etc. Prato 1835 p. 30 hält die Figur Salomes für Lucrezia Buti; ihm schliessen sich, wenn auch zögernd, Crowe und Cav. an. Ital. Ausgabe vol. V. p. 199 Anm. 1. Eine gewisse Ähnlichkeit ist auch vorhanden; wenn aber eine Figur das Recht hat, geradezu als Portrait Lucrezias angesprochen zu werden, ist es Herodias.

38) Vasari I. (vita di Andrea Orcagna) p. 606.

39) Vasari II. (vita del Masaccio) p. 297.

40) „ „ (vita di Al. Baldovinetti) p. 592 Anm. 3.

41) Desto seltsamer berührt dann Benozzos Demut in seinen Briefen an Piero de' Medici. s. Gaye: „Carteggio" I. p. 191—194. Sie geben auch das Datum 1459 für die Entstehung des Freskos, das Vasari III. (vita di Benozzo Gozzoli p. 47) nur kurz erwähnt.

42) Die Inschrift ist in grossen Buchstaben gehalten.

43) Vasari III. p. 49 nennt im Fresko des Einzuges der Königin von Saba: Marsilio Ficino, Argyropulos und Battista Platina „den er vorher in Rom gemalt hatte." Platina aber hiess Bartolommeo und nicht Battista mit Vornamen und nicht Benozzo, sondern Melozzo da Forli hatte ihn portraitiert. — Dagegen lassen sich beim „Thurmbau zu Babel" Cosimo, Piero, Giuliano und Lorenzo de' Medici, endlich Angelo Poliziano nachweisen. s. Rosini: „Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa." Pisa MDCCCXVI. p. 146. Über Benozzos Selbstportrait s. ebdt. p. 148. Crowe und Cav. ed. ital. VIII. p. 104 u. Anm. 2 nehmen ein anderes Portrait Lorenzos de' Medici bei der Hochzeit Jakobs mit Rahel an. Auf dem heute arg zerstörten Fresko der Königin von Saba endlich sollen (ebdt. p. 112 u. Anm. 3) ein Visconti und ein Gambacorti dargestellt gewesen sein.

44) s. Steinmann: „Die sixtinische Kapelle" I. München 1901. S. 374f.

45) s. d'Ancona: „Origini del teatro in Italia." Firenze 1877 vol. II. p. 135.

46) Vasari III. (vita di Domenico Ghirlandajo) p. 256.

47) Das Bildnis Lorenzos erwähnt schon Vasari III. p. 256. Die Identificierung der Kinder Lorenzos und der anderen Personen danken wir Warburgs reichhaltigem Buche „Bildniskunst und Florentinisches Bürgerthum" I. Domenico Ghirlandajo in St. Trinità. Leipzig.

48) R. Archivio di Stato. Cat. dei conventi soppressi: „St. Maria Novella" No. 81. „Fra Bart. Sassetti Confessre et Grā Predre fece molti paramenti di seta dapplicati et procurò che fussi fatta la Tavola del Altar maggiore et visse nel ordne 60 Anni et mori nel 1324."

49) Der Contract ist publiciert von Milanesi in den „Nuovi Documenti per la storia dell' arte toscana." Firenze 1901. No. 158. p. 134.

50) Die Albertina bewahrt eine eigenhändige Skizze Ghirlandajos zum Opfer des Zacharias, worin, wie Herr Thiis in einer Sitzung des kunsthistorischen Institutes zu Florenz bemerkte, einzelne zum Theil benannte Figuren in anderer Reihenfolge wiedergegeben sind als später im Fresko.

51) Was die Identificierung der einzelnen Personen anlangt, so wird der zweite Theil von Warburgs Werk wohl Klarheit schaffen. Über die Namen, die man heute den einzelnen zu geben pflegt, s. Vasari III. (vita di Domenico Ghirlandajo) p. 266. Anm. 1.

52) Die Frage nach der Identität dieser beiden gentildonne ist ungemein verworren. Vasari erwähnt III. p. 266 nur Ginevra de' Benci mit Namen. Diese aber heirathete anno 1472 einen Niccolini und starb bereits im folgenden Jahre. Ridolfi: „Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci sul Coro di St. Maria Novella in Firenze“ im Arch. stor. ital. serie V. tom. VI. p. 426 ff. möchte in der ersten Dame Giovanna Tornabuoni, Lorenzos Gattin, erkennen. Steinmann dagegen, der jene Frau auf dem botticellesken Fresco im Louvre mit Cosimo Conti (L' Art 1882 I. p. 59) und Ephrussi (Gazette des beaux-arts 1882 p. 475) für Giovanna hält, erblickt folgerichtig („Ghirlandajo“ in den Künstler-Monographien XXV. Bielefeld und Leipzig 1897 S. 69 u. 70) in der zweiten Dame Giovanna und bezeichnet die erste als unbekannt. Auch Ulmann: „Sandro Botticelli“, München. S. 110 hält die Dame auf dem Pariser Fresko für Giovanna. Dagegen hat sich Thieme: „Ein Portrait der Giovanna Tornabuoni“ in Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. 1898 IX. Jahrgang, Heft 8 p. 192 f. gegen die Identificierung der Dame auf dem botticellesken Fresko mit Giovanna ausgesprochen.

53) S. die charakteristische Stelle im „Diario“ des Luca Landucci, ed. del Badia. Firenze 1883, p. 220. „Io sono sanza passione di parte o di stati.“

54) s. Cavalcanti: op. cit. I. p. 328.

55) Bereits im Jahre 1458 müssen die Brancacci kein Recht mehr an die Cappella besessen haben; denn diese erscheint in einem Testament der Madonna Frosina di Piero di Ghino von diesem Jahre der Madonna del Popolo geweiht. s. R. Arch. di Stato. Catalogo dei Conventi soppressi No. 113, St. Maria del Carmine: No. 89. Bl. 33 (tergo) Mazzo 42.

56) s. Vasari III. (vita di Filippo Lippi) p. 462 u. 63.

57) Savonarola: „Prediche“ Predica XVIII. su Amos.

58) „ „ „ XXVIII. su Ezechiele.

59) Vasari V. (vita di Andrea del Sarto) p. 13 u. 16.

Excurse zum I. Abschnitt

I.

Die wichtigsten Stellen der „divina commedia", die den Renaissance-Menschen Dante charakterisieren, seien mit Rücksicht auf die allgemeinen Ausführungen des ersten Capitels hier neben einander gestellt.

Dante als Florentiner u. Parteimann.

Inferno canto VI. Gespräch mit Ciacco. Dann im achten Gesang die Scene mit Filippo Argenti, dem „fiorentino spirito bizarro". Ohne Mitleid sieht Dante seine Qualen; eher freut er sich daran:

v. 52 „Maëstro, molto sarei vago
Di vederlo attuffare in questa broda. . ."

Mag der Hass gegen Argenti vielleicht sich daraus erklären, dass dessen Familie, die Caviccinoli zu den Guelfen hielt, so kommt in dem berühmten Gespräch mit Farinata degli Uberti (canto X) auf beiden Seiten die Parteileidenschaft klar zum Ausbruch. Dante und Farinata sind in gleicher Weise stolz auf ihre Heimat, „quella nobil patria". Aber beide sind Parteimänner und gestehen dies offen. Dante, obschon zu den Ghibellinnen neigend, entstammt einem guelfischen Geschlecht, und Farinata ist darum von seiner Anwesenheit peinlich berührt. Dante erzählt ihm von der Verbannung der Ghibellinnen, und dies schmerzt den Freund Manfreds mehr als sein Flammenbett . . . „So siedet's noch im Toten."

canto XIII. v. 133–150 bejammert er die Stadt, deren Krieger zu Händlern wurden.

canto XIV. aber v. 1–3 spricht er von der „carità del natio loco".

canto XV. Auch in der Scene mit Brunetto Latini, seinem verehrten Meister, dominiert die florentinische Note. In Liebe und Hass ist Dante beinahe immer am grössten, wenn von Florenz und seinen Bürgern die Rede ist. Zwei edle Florentiner sind es, Farinata und Brunetto, die er von allen Bewohnern des „Inferno" allein mit „voi", nicht mit „tu" anredet, aber der Künstler und der Aristokrat in ihm vereinigen ihren Hass gegen den florentiner Pöbel: v. 68

„Gente avara, invidiosa e superba"

Dieser entstammt nicht wie Dantes Familie der alten, von Totila zerstörten Römercolonie, sondern den „bestie fiesolane. (v. 73).

Den wirklich hervorragenden Florentiner liebt Dante. Nur Furcht vor dem Feuer hält ihn (canto XVI) ab, sich in die Flammen zu stürzen, um Männer wie Jacopo Rusticucci und Tegghiaio Aldobrandini zu umarmen, und zuweilen bricht auch die schmerzliche Liebe zur Heimath hervor; im canto XIX. v. 17 erinnert er sich wehmütig an „mio bel S Giovanni", und er, der (canto XXII.

v. 89) das Heimatsgefühl an den Sardiniern tadelt, sagt doch canto XXIV. v. 94 mit gewissem Stolz

„I' fui nato e cresciuto
Sovra bel fiume d' Arno alla gran villa."

In der grossen Apostrophe an Florenz canto XXVI. (v. 1–12) ist, wie in den folgenden, Purgatorio VI. v. 127–151, XXIV. v. 79 u. f. dem Hass doch stets bald Stolz, bald leis anklingende Liebe zugemischt. Ein Florenz endlich, wie er's ersehnt und träumt, schildert er im XXV. Gesang des „Paradiso" durch den Mund seines Ahnen Cacciaguida und der Altersmüde, der, alle Parteileidenschaft verachtend, das erste grossartige Individualitätsbekenntnis ausspricht „sich selbst zur Partei gemacht hat," canto XVII. v. 62 f. wünscht doch im „dolce seno" der Heimat die letzte Ruhe zu finden. canto XXV. v. 1–9.

Florentiner war Dante auch in seiner Beurtheilung anderer Nationen: Er hasst die deutschen Barbaren (Inferno XVII. v. 21), die „tedeschi lurchi". Er verachtet die Sienesen, Inf. XIX. v. 121

. . . „Or fu giammai
Gente si vana come la sanese?"

Pisa ist ihm „vituperio delle genti" Inf. XXXIII. v. 79 und zornig fragt er, v. 151 u. f. die Genuesen „perchè non siete voi del mondo spersi?"

Wie gegen die Männer, eiferte er endlich auch gegen die Frauen von Florenz (Purgatorio XXIII. v. 100 u. Par. XV. v. 100–102); aber jenes engelhafte Wesen, das selbst ein Dante zu schildern nicht vermochte, Beatrix, die ihn zum Dichter machte und die Herrlichkeit des Himmels ihm erschloss, – war eine Florentinerin.

Die Ruhmbegierde dantesker Figuren.

Inferno VI. v. 88 (Ciacco); XVI. v. 31, bes. v. 66. u. am stärksten v. 85

„Fa che di noi alla gente favelle."

Selbst die florentiner Wucherer wollen in der Hölle erkannt sein; darum haben sie ihre Wappen mit: XVII. v. 55 f. XXVII. v. 106; der Gigant Antaeus wünscht nicht vergessen zu werden XXXI. v. 125; einzig und allein die Verurtheilten des XXXII. Gesanges begehren dies nicht: v. 92 f.

„Vivo son io e caro esser ti puote,
Fu mia risposta, se domandi fama,
— — — — — — — — — — —
Ed egli a me: Del contrario ho io brama."

Auch die Seelen des Purgatorio bitten Dante, er möge von ihnen erzählen, aber nicht aus Ruhmbegier, sondern damit man für sie bete, so Pia de' Tolomei V. v. 130f. Dante möge sich ihrer erinnern

„Quando tu sarai tornato al mondo
E riposato della lunga via. . ."

Pia als Frau ist die einzige, die solche zarte Rücksicht nimmt; ein kleiner Zug, den nur ein grosser Dichter ersinnen kann.

Allgemeine Aneiferungen, sich Ruhm zu erwerben, findet man Inferno XXIV. v. 47 f.

„. . chè, seggendo in piuma
In fama non si vien nè sotto coltre.“

u. Paradiso IX. v. 41

„Vedi se far si dee l'uomo eccellente
Sì ch'altra vita la prima relinqua. . .“

Das Persönlichkeitsgefühl bei Dante.

Im Mittelalter trat ein Künstler noch gänzlich hinter sein Werk zurück. Giotto besass schon jenes natürliche Selbstbewusstsein, das allen Schaffenden eigen, und gab ihm durch seine Selbstportraits in den religiösen Fresken auch den seiner Kunst einzig möglichen Ausdruck. Dante war ebenso seines Künstlerthumes sich bewusst, aber dem souverainen Herrscherbewusstsein des Dichters, dessen Werk unsterblich ist, gesellt sich der Stolz des Aristokraten von Geburt, den er nicht ganz abstreifen kann, (Inf. XV. v. 61 u. 73 u. Par. XV. v. 28 u. 47, XVI. v. 1f), obschon er ihn (Convito IX. c. XXIX. p. 371f.) heftig bekämpft.

Dantes Dichterstolz.

Inferno IV. v. 85—105, wo er im Gespräch mit den seiner Meinung nach grössten Dichtern des Alterthums schreitet: Homer, Ovid, Horaz und Lucan.

Dante ist sich wohl bewusst, dass die Erwähnung eines Mannes in seinem Gedicht diesem Ruhm verleiht.

s. Inferno XIII. v. 52f. XXVI. v. 80f. (Virgil zu Odysseus u. Diomedes sprechend), XXIX. v. 104, XXXII. v. 138.

Denn seinen Wert kannte Dante. Inf. XV. v. 55.

„Ed egli (Brunetto Latini) a me: Se tu segui la tua stella,
Non puoi fallire a glorioso porto.“

Dante hält es selbst für wahrscheinlich, dass er seinen Stolz zu büssen haben wird: Purg. XIII. v. 133—38; XIV. v. 20f. will er seinen Namen nicht nennen, denn

„Dirvi ch'io sia, saria parlare indarno
Chè il nome mio molto ancor non suona.“

Aber er lässt es geschehen, dass Bonagiunta XXIV. v. 50 ihn als Dichter der Canzone „Donne, che avete intelletto d'amore“ begrüsst. Und obschon er sich, Paradiso I. v. 34, „poca favilla“ nennt, und wohl wusste, dass ein geschaffenes Werk I. v. 127 hinter den Intentionen des Künstlers zurückbleibe, und der Ruhm etwas wandelbares sei, Purg. XI. v. 94f., so hat er bereits im Gegensatz zu seiner Zeit das Bewusstsein Purg. XXI. v. 84, der Name, „che più dura e più onora“ ist jener des Dichters und nur durch ein Werk, dass er geschaffen, „l'uom s'eterna“ Inf. XV. v. 85; ein Gedanke, den Lionardo wieder aufnahm in dem Satze

„Cosa bella mortal passa, e non d'arte.“

II.

Wenn irgendwo, tritt der florentinische Geist, dem wir Giottos Danteportrait verdanken, in der Chronik der Florentiner Familie Villani hervor. Die wichtigsten Stellen, die von jenem communalen Selbstbewusstsein künden, dass

die Portraits im Fresko bis zum Ende des Quattrocento ausdrückten, seien hier nebeneinander gestellt. Wiederum wird man sehen, dass nur das Verhältnis eines Menschen zur Commune seinen Wert bestimmt. Die später angefügten Hinweise auf literarische Portraits werden Manchen vielleicht willkommen sein. Die Citate berufen sich stets auf die Mailänder Ausgabe der „Istorie fiorentine" vom Jahre 1802.

Stolz auf Florenz.

Tom. I. lib. I. cap. 1. p. 1. Giov. Villani schreibt seine Chronik, „considerando la nobiltà e grandezza della nostra città a nostri tempi presenti." Ferner lib. III. cap. 1. p. 144 und lib. IV. p. 192.

Tom II. lib. V. cap. 19. p. 30. Siehe lib. VI. cap. 54. p. 135 die reizend-naive Geschichte vom Sultan von Tunis, dem der florentiner Gulden imponiert; s. auch cap. 57. Tom. III. lib. VII. cap. 42. p. 84. Sogar die Luft („aria") ist in Florenz „nobilissima e sana." Cap. 131. p. 225 f. die bekannte Schilderung von dem glücklichen Zustande der Stadt.

Tom. IV. lib. VIII. cap. 38. p. 58 u. Tom. IV. lib. VIII. cap. 36. p. 55.

Tom. V. lib. IX. cap. 256. p. 236.

Tom. VII. lib. XI. cap. 93. p. 205.

Über das Verhältnis des Einzelnen zur Commune.

Tom. IV. lib. VIII. cap. XI. p. 21 . . . „E di lui ho fatto menzione, (Brunetto Latinis), perchè egli fu cominciatore e maëstro in digrossare i Fiorentini . . . e reggere la nostra Repubblica seconda la politica."

Tom. V. lib. IX. cap. 134. p. 137 spricht Villani über Dante, anscheinend ungern und nur wegen seiner Bedeutung für Florenz. Die Stelle ist interessant genug, um unverkürzt wiedergegeben zu werden. „Questo Dante per suo sapere fu alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapeva conversare co' laici, ma per l'altre sue virtudi e scienzia e valore di tanto cittadino ne pare, che si convenga di darli perpetua memoria in questa nostra cronica, con tutto che per le sue nobili opere lasciate a noi in iscritture facciano di lui vero testimonio e onorabile fama alla nostra città . . ."

Tom. VII. lib. XI. cap. 12. p. 50 „Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura . . . fue seppellito per lo comune"

Tom. VII. lib. XI. cap. 129. p. 256 werden einige Namen absichtlich nicht genannt, „perchè non sono degni di memoria di loro virtù o buone operazioni per lo nostro comune."

Einige Hinweise auf lit. Portraits mögen hier Platz finden. Die Freude am gesunden, starken und kriegerischen Menschen tritt merklich hervor. Auch sonst kündet sich die Früh-Renaissance an; so wird Friedrich II. „universale" genannt; man unterscheidet bereits zwischen der Person und Würde des Papstes und schildert endlich, an Präcision und Klarheit der Beobachtung die gleichzeitige Malerei hinter sich lassend, Menschen (Carl IV.) bis auf die kleinsten Eigentümlichkeiten des Blickes und der Gesten.

Innocenz III: T. II. lib. V. cap. 23. p. 31. Friedrich II: lib. VI. cap. 1. p. 58. Manfred: lib. VI. cap. 46. p. 127. Von ihm heisst es zum ersten Mal:

„per la sua memoria fece fare la gran campana di Manfredonia." Cacha di Reggio: lib. VI. cap. 87. p. 188. (Betonung physischer Kraft). Carl v. Anjou: Tom. III. lib. VII. cap. 1. p. 3. Bonifaz VIII: Tom. IV. lib. VIII. cap. 6. p. 14 u. Brunetto Latini: cap. 11. p. 21. Corso Donato: cap. 96. p. 104. Heinrich VII: Tom. V. lib. IX. cap. 1. p. 3. Philipp IV: cap. 65. p. 63. „Questi fu de più belli uomini del mondo e de' maggiori di persona e bene rispondente in ogni membro."

Castruccio Castracane: Tom. VI. lib. X. cap. 85. p. 121. Man vergleiche diese ausführlichste Charakteristik Villanis mit Machiavellis Idealportrait. Carl von Calabrien: cap. 109, p. 156. Hatte die Musse lieber als die Waffen. Duca d'Atene: Tom. VIII. lib. XII. cap. 8. p. 22 „pareva meglio Greco che Francesco, sagace e malizioso molto."

Matteo Villani (Fortsetzer der Chronik seines Vaters) Tom. II. lib. IV. cap. 74, p. 263f. bringt die genaue Beschreibung Carls IV., die in ihrer Detailschilderung bereits wie ein Portrait Ghirlandajos anmuthet.

III.

Der Brauch, Leute, die sich in politischer Hinsicht vergangen hatten, in irgend einer entehrenden Stellung, (gewöhnlich mit den Füssen nach oben), an die Mauern des Palazzo del Podestà oder eines anderen Staatsgebäudes zu malen, bürgerte sich früh ein und überdauerte die Republik. Die wichtigsten „Fälle" mögen erwähnt sein.

Bereits im Jahre 1288 wird ein Flüchtiger an eine Mauer gemalt: „ita quod videri possit palam et publice." Anno 1308 wurde Carlo Ternibili d'Amelia mit dem Spiegel in der Hand gemalt, den er der Commune gestohlen hatte. Im Jahre 1377 wurde Ridolfo da Camerino, ein abtrünniger Condottiere, ebenfalls an eine „staatliche" Wand gemalt. Er revanchierte sich durch ein Bildnis, das er in seinem Schloss zu Camerino anbringen liess und dessen Art man aus den Versen erräth, die darunter zu lesen waren:

„Io sono Rodolfo da Camerino, reale signore di terra
Che caco in gola agli Otto della guerra."

Die Gegner versöhnten sich wieder und beide Fresken wurden ausgelöscht, worüber man die reizende Geschichte bei Poggio „Facéties", édition complète. Paris 1878. vol. I. No. LIII. p. 90 lesen mag. Über die früher genannten Bildnisse s. Uccelli: „Il Palazzo del Podestà". Firenze 1865, cap. 12, p. 164f.

Fahnenflüchtige Condottieri wurden öfters als „Verräther" gemalt, so z. B. Piccinino, der im Jahre 1425 zum Herzog von Mailand übergieng; s. „Ricordi" di Domenico Morelli in den Delizie degli Eruditi toscani, Firenze MDCCLXXXV. vol. XIX. p. 69. Er erwähnt noch andere Bildnisse. Handelte es sich um grosse Verbrecher, mussten auch Künstler ersten Ranges zu solcher Scharfrichter-Malerei sich hergeben. Als Cosimo de' Medici im Jahre 1434 aus der Verbannung zurückkehrte, malte Andrea del Castagno seine Feinde Rinaldo und Ormanno degli Albizzi, die Peruzzi etc. so vortrefflich an die Mauern des Palazzo del Podestà,

dass er den Beinamen „Andreino degli Impiccati" empfieng; s. Vasari II. p. 680, Anm. 3. Die Verse unter den Bildnissen s. Documenti di Storia italiana III: „Commissioni di Rinaldo degli Albizzi." In Firenze 1873, p. 669–71. Nach der Vertreibung der Medici im Jahre 1494 wurden diese Fresken ausgelöscht s. Cambi: „Storie Fiorentine" in den Delizie etc. vol. XXI. p. 80. Im Iahre 1478, (nach der Verschwörung der Pazzi), malte Botticelli auf die Wand des Bargello Jacopo, Francesco, Rinato de' Pazzi, Jacopo und Francesco Salviati, sämtlich am Halse aufgeknüpft, Napoleone Franzesi und Bernardo Bandini, die entflohen waren, an einem Fusse hängend. Als Bandini im nächsten Jahre eingebracht wurde, stellte er ihn neuerdings aufgeknüpft dar. Eine Zeichnung Lionardos da Vinci nach dieser Figur besitzt der Maler Bonnat in Paris. Die Verse zu diesen Bildnissen verfasste Lorenzo de' Medici. S. Milanesi im Giornale storico degli Archivi toscani. Tom. VI, 5. Während der Belagerung vom Jahre 1529 wurden auf die Façade der Mercatanzia drei flüchtige Capitaine gemalt, „in nome da Bernardo del Buda, discepolo d'Andrea del Sarto, ma in fatto da esso Andrea, il quale si voleva acquistare nè nimista di persona, nè sopranome di dipintore d'impiccati." Varchi: „Storie Fiorentine", Firenze 1838—41. vol. II. lib. XI p. 290; andere ebdt. p. 318f. u. 345. S. über Andrea del Sartos Malereien, zu denen die Uffizien fünf Röthelzeichnungen besitzen, auch Vasari vol. V. p. 53. Noch unter Cosimo I. wurde Lorenzino de' Medici auf die Mauern der Fortezza gemalt. s. Varchi: vol. III. lib. XV. p. 262 u. 63.

Zuweilen wurden auch die Bildnisse säumiger Schuldner in solcher Weise dem öffentlichen Spott preisgegeben. So geschah es im Jahre 1425 einem Ranuccio Farnese: s. Gaye, op. cit. II. p. 550. Um eine Probe vom volltönenden Pathos der „cartellini" zu haben, jener Verse, die unter den Schandbildern zu lesen waren, so höre man die Reime, die unter dem Bildnis eines Buonaccorso di Lapo Giovanni standen, der anno 1388 die Stadt an Galeazzo Visconti verrathen wollte:

„Superbo, avaro, traditor bugiardo,
Lussurioso, ingrato e pien d'inganni,
Son Buonaccorso di Lapo Giovanni."

Anmerkungen zum II. Abschnitt.

„DAS BILDNIS IM RELIGIÖSEN ANDACHTSGEMÄLDE."

1) Im Fresko wurde, besonders bei Repräsentations-Scenen, die Anwesenheit vieler Personen geradezu gefordert, s. Vasari III. (vita di Gherardo) p. 238 . . .„nella quale storia erano molto meno figure di quello che pareva, ch'ella richiedesse . . ."

2) Der Brauch hielt sich, trotz aller neuen Errungenschaften der Kunst, bis ins Cinquecento, s. Vasari VI. (vita di Ridolfo Ghirlandajo) p. 538 „. . e questo gli fece fare Don Andrea Daffi abbate . . . e vi si fece ritrarre da basso in un canto." Man begegnet ihm auch noch in der Plastik des Cinquecento. In der Kirche St. Maria in Monserrato zu Rom befindet sich eine Marmorgruppe der heil. Anna selbdritt vom Jahre 1541, die, laut Inschrift „Tommasius Boscholi Florentinus" schuf. Hier ist, gewiss einem ausdrücklich geäusserten Wunsche des Stifters entsprechend, dieser, mit Namen „Petrus de Velasco, clericus hispaliensis", in ganz kleiner Figur zu Füssen der heiligen Gestalten knieend, dargestellt.

3) Der nämliche Giottino hat in seinem Fresko der Grablegung von St. Croce das bescheidenste aller Stifterportraits gemalt. Im Mittelfelde des Sarkophags gewahrt man — ein Bild im Bilde — die kleine Halbfigur der Stifterin.

4) Vasari II. (vita di Fra Filippo) p. 625. Heute ist dies Gemälde verschollen, aber noch Tolomei: „Guida di Pistoia" 1821, p. 59 sah es „in casa Bracciolini".

5) S. über die „Madonna della Misericordia" Brockhaus: „Forschungen über Florentiner Kunstwerke." Leipzig 1902, S. 105—116.

6) s. Brockhaus, op. cit. S. 85ff.

7) Im Contract, den Piero della Francesca am 11. Juni 1445 mit der „Confraternità della Misericordia" von Borgo S. Sepolcro abschloss, heisst es ausdrücklich . . . .„ cum illis ymaginibus e figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per soprascriptos priorem et consilium". s. Milanesi: op. cit. No. 108. p. 91.

8) s. Neena Hamilton: „Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo". Strassburg 1902.

9) Das eine dieser Bilder befindet sich unter Vittore Pisanos Namen (Katalog No. 95A) in der Berliner Galerie. Über die zweifellos richtige Zuweisung an Pesellino s. Weisbach: „Francesco Pesellino und die Romantik der Früh-Renaissance." Berlin 1902, S. 25. In der Epiphanie der Uffizien erwähnt Vasari III. (Pesello e Francesco Peselli) p. 36f. „alcuni ritratti e fra gli altri quello di Donato Acciaiuoli." Bei der schlechten Erhaltung des gänzlich übermalten Bildes ist weder dieses noch ein anderes Portrait nachweisbar.

10) s. Vasari III. (vita di Botticelli) p. 315. Über seine Irrthümer in der Erwähnung der Personen s. Ulmann, op. cit. S. 59 u. 60. Dagegen meint Horne: „The story of a famous Botticelli" in „The Monthly Review" 1902, Februarheft, p. 133f, dass hier Giuliano, Lorenzo und Polizian nicht dargestellt seien; das Bild sei überhaupt vor der Pazzi-Verschwörung etwa um 1476–77 entstanden. Die Ähnlichkeit des Jünglings vorn links mit Giuliano ist aber unzweifelhaft. Als Stifter des Gemäldes wurde neuerdings von Mesnil in den „Miscellanea d'Arte" No. 5–6, p. 91ff. Guasparre di Zanobi del Lama namhaft gemacht.

11) s. Vasari III. (vita di Filippo Lippi) p. 473 u. ebdt. Anm. 1.

12) s. Vasari IV. (vita di Raffaellino del Garbo) p. 236. Ein anderes Glied dieser Familie, Gino di Lodovico Capponi, soll (Vasari III, vite di Antonio e Piero Pollaiuoli p. 292) zu Antonios heiligem Sebastian der National-Gallery als Modell gedient haben. Das Bild wurde anno 1475 vollendet, aber Gino starb bereits 1421. Antonio müsste also das Antlitz des Heiligen nach einem älteren Bilde copiert haben, was schwer anzunehmen ist.

13) s. Borghini: „Il Riposo". Milano 1807, p. 132.

14) s. Vasari VI. (vita di Pontormo) p. 272 . . . „al medesimo Lodovico [di Gino Capponi] fece un quadro di Nostra Donna per la sua camera, . . . e nella testa d'una Santa Maria Maddalena ritrasse una figliuola di esso Lodovico, che era bellissima giovane . . ."

Anmerkungen zum III. Abschnitt.

„DAS PROFANBILDNIS IM QUATTROCENTO."

1) s. Dante: „Purgatorio": canto XII. Vers 16f. übers. v. Gildemeister.

2) Selbst ein Ghibelline aus der kaisertreuesten aller Familien Toscanas, Fazio degli Uberti, der noch anno 1343 Ludwig den Bayern aufforderte, „suscitare el morto ghibellino e vendicar Manfredi e Corradino" s. Fazio: „Liriche edite et inedite". Firenze 1883, canzone XI. p. 95 wendet sich, canzone XIV. p. 125 gegen Carl IV.

„Tu dunque Giove, perchè 'l santo ucciello . . .
da questo Carlo quarto
imperador nol togli e dalle mani
degli altri lurchi moderni germani
che d'aquila uno allocco n'hanno fatto
e rendil sì disfatto
ancora a' miei latini e a' romani" . . .?

3) Heute ist das Fresko, sehr restauriert, am zweiten Pfeiler des rechten Seitenschiffes der Kirche von S. Giovanni in Laterano zu sehen. S. Näheres darüber bei Zimmermann: „Giotto" I. Leipzig 1899, S. 403.

4) Der bei Passerini: „Curiosità storico-artistiche fiorentine" I. p. 15, Anm. 4 nach dem lib. III des Statuto fiorentino, redatto da Paolo da Castro, rubrica 109 abgedruckte Beschluss lautet:

„Nullus rector vel offitialis Communis Florentie pingi faciat in palatio, in quo moratur pro Commune predicto pro eius officio exercendo, seu in aliqua porta civitatis Florentie aliquam picturam seu sculpturam alicuius imaginis vel armorum, in muro, lapide, vel pariete, sub pena librarum pro vice qualibet auferenda. Et talis sculptura vel pictura tolli et aboleri debeat expensis Communis Florentie, nisi esset sculptura vel pictura Domini nostri Jhesu Christi, vel Virginis Marie, vel alicuius Sancti vel Sancte, vel armorum sancte romane Ecclesie, vel summi Pontificis, vel regis Sicilie vel Francie que non sint mixta cum aliquibus armis alicuius singulare persone, vel arma Communis Florentie vel alicuius sotietatum dicti populi vel partis guelfe, vel nisi esset aliqua pictura pro aliqua victoria vel apprehensione alicuius civitatis seu castri facta pro Commune Florentie, vel pictura facta in ecclesia, seu logia domini Potestatis, vel cameris dicti palatii aut in camera Communis Florentie, vel sculptura facta ad tribunalia quartierorum civitatis Florentie."

S. über Podestà-Bildnisse auch Guicciardini: „Opere inedite" Firenze 1867. vol. X. „Ricordi di Famiglia" p. 6.

5) Über „uomini famosi" s. Schubring im Repert. für Kunstwiss. XXIII. 1900 S. 424 und des nämlichen Verfassers „Giottino" im Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen XXI. Heft 3 S. 161, ferner de Blasiis: „Immagini di uomini famosi etc." in „Napoli nobilissima" 1900. vol. IX. fasc. V. p. 65f. Über den französischen Ursprung des Darstellungskreises der „Neuf Preux", dreier Triaden von grossen Männern des Heidenthums, Christenthums und Judenthums, s. Weisbach: op. cit. S. 23. Von florentiner Künstlern vor Castagno schufen, laut Vasari, Bildnisse von uomini famosi: Giottino im Palazzo Orsini zu Rom I. p. 626; — (die nämlichen Fresken weist Vasari II. p. 264 noch einmal irrthümlich dem Masolino zu), — Domenico Veneziano in casa Baglione zu Perugia II. p. 674, wohl anno 1438; endlich Lorenzo di Bicci für Giovanni Bicci de' Medici II. p. 50. All' diese Werke sind nicht mehr erhalten; wahrscheinlich waren überall Heroen des Alterthums dargestellt. Als Besteller von Castagnos Fresken gilt auf Grund einer alten Tradition, der bereits Albertini folgt, (s. Crowe u. Cavalcaselle, deutsche Ausgabe II. S. 443) Pandolfo di Gianozzo Pandolfini. Laut Carocci „Dintorni di Firenze", Firenze 1881 p. 180 gehörte aber im Jahre 1427 die Villa den Strozzi und erst im Jahre 1607 hätten sie die Pandolfini von den Jacopi erworben.

6) S. den Nachweis für jede einzelne Figur bei Schaeffer: „Über Andrea del Castagnos „uomini famosi" im Repert. für Kunstwiss. XXV. Bd. 3. Heft, 1902, S. 170.

7) Über diese Bedeutung der cumäischen Sibylle s. Justi: „Michel-Angelo." Leipzig 1900. S. 78f. u. S. 109. Die berühmten Virgilverse

Iam redit et virgo redeunt saturnia regna
Iam nova progenies coelo demittitur alto . .

wurden ihr in den Mund gelegt und als eine Prophezeiung der Geburt Christi aufgefasst.

8) s. Giovanni Cavalcanti: op. cit. vol. I. lib. VII. cap. 7 p. 384.

9) s. Giovanni Villani: op. cit. vol. V. lib. XI. cap. 85 p. 269. (Die betreffende Stelle ist von Filippo Villani geschrieben.)

10) s. Flamini: „La lirica toscana anteriore al Magnifico". Pisa 1891; in den Annali della Scuola superiore. vol. XIV. p. 72. S. auch Vespasiano da Bisticci: „Vite di uomini illustri del secolo XV". Firenze 1859. p. 430 (vita di Lionardo d'Arezzo).

11) s. Donato Velluti: „Cronica di Firenze dal 1300 al 1370". Firenze 1731, p. 30—31.

12) „Cantare sul mortorio di Messer Giovanni Acuto" ed. Medin im Archivio stor. ital. 1886. serie IV. vol. XVII. p. 161f. Condottieri wurden stets glänzend bestattet. So heisst es schon von dem 1289 verstorbenen Gründer des Hospitals von St. Maria Nuova, Folco Portinari bei Richa: „Le chiese fiorentine" vol. VIII. p. 178 nach dem Priorista Petribuono. Er wurde auf Staatskosten mit solchen Ehren begraben „soliti a farsi a coloro, che in carica o di Condottiere di Esercito o di Dieci di guerra" ... Den vollständigen Wortlaut des Beschlusses über ein Ehrengrab für Giovanni Acuto s. bei Leader Temple e G. Marcotti: „Giovanni Acuto". Firenze 1889 p. 219—20. Über das Monument selbst s. Vasari II. (vita di Uccello), p. 211.

13) S. d. Erlass zu diesem Denkmal bei Gaye I. p. 562—63. Niccolò starb 1433. S. über sein Begräbnis: Giov. Morelli: „Ricordi". Firenze MDCCLXXXV. p. 129—32. Castagno erhielt den Auftrag erst 1455. Das Fresko wurde zusammen mit jenem Uccellos im Jahre 1524 von Lorenzo di Credi restauriert. 1842 wurden beide auf Leinwand übertragen.

14) s. Herbert P. Horne: „The battle-piece by Paolo Uccello in the National-Gallery" in der „Monthly Review", October-Heft 1901 p. 114. Die drei Bilder stellen das Treffen von San Romano (1432) dar. Die von Vasari II. p. 213f. erwähnten Gemälde waren in terra verda gemalt und schmückten eine Terrasse des Hauses der Bartolini in via Gualfonda.

15) s. Vasari II. p. 215f. In der ersten Ausgabe der „Vite" ist dies Gemälde fälschlich dem Masaccio zugewiesen, dagegen Manettis Vorname richtig mit Antonio wiedergegeben.

16) Dass man später diese Gestalt wie gemalte Sculptur empfand, lehrt ein Blick auf Botticellis „Verläumdung" der Uffizien, wo in einer Nischen-Figur aus Bronce der Pippo Spano copiert ist.

17) Im Dom befinden sich noch andere Scheingräber. s. Vasari II. (vita di Lorenzo di Bicci) p. 56 . . . „Nella medesima chiesa [dem Dom] gli fecero dipingnere gli operai . . . nel muro, a fresco, un deposito finto di marmo per memoria del Cardinale de' Corsini, che ivi è sopra la cassa ritratto di naturale. E sopra quello, un altro simile per memoria di maestro Luigi Marsili, famosissimo teologo . . ." Das Grabmal des Marsilio sollte ursprünglich aus Marmor sein. s. Gaye I. p. 537f.

18) S. über dieses Portrait, das in den Uffizien unter Zanobi Strozzis Namen geht, und seine Verbindung mit Masaccio: Schaeffer in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. Bd. XIII. 1901, S. 40.

19) Das arg zerstörte Bild in der alten Pinakothek zu München hiess früher Masaccio, eine Bezeichnung, an der Schmarsow: „Masaccio-Studien“. Kassel 1899, Lief. V. S. 79 noch heute festhält. Das (später entstandene) Portrait im Palazzo Pitti (No. 372) wurde ursprünglich auf Castagno, dann auf Botticelli getauft. In der neuesten Auflage des „Cicerone“, Leipzig 1901 S. 640 Anm. wird es dagegen mit Recht „in der Art des Castagno“ genannt.

20) s. Warburg: „Flandrische Kunst und florentiner Frührenaissance“ im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen 1902. Bd. XXIII. Heft III/IV. S. 252—56.

21) S. ebdt. S. 260. Das Bild ist ca. anno 1476 entstanden.

22) s. Warburg im Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin No. VIII. 1901, S. 45.

23) s. den sog. „Anonimo di Morelli“. Notizia d'Opere di disegno. ed. Frizzoni. Bologna 1884, p. 150 (wo von Antonellos Bildnissen die Rede ist).

24) s. Warburg im Sitzungsbericht etc. S. 44.

25) Wenn nicht die Form des Ringes die Zugehörigkeit des Modells zum medicäischen Kreise bezeichnet.

26) Worte des Rinaldo degli Albizzi. s. Machiavelli: „Storie Fiorentine.“ In Italia. Vol. II. lib. IV. p. 72.

27) s. Vincenzo Borghini: „Discorsi“. In Fiorenza MDLXXXV. II. p. 162—164, wo auch die Tournierausrüstung des Benedetto Salutati beschrieben ist; man vergleiche diese Beschreibung mit Luca Pulci: „Giostra di Lorenzo de' Medici“. Firenze 1572, p. 81; endlich mit der anonymen Schilderung des nämlichen Tourniers „Ricordo di una giostra fatta a Firenze dal Magnifico Lorenzo de' Medici“. ed. Fanfani in 25 Esemplari. Firenze 1864.

28) s. Giov. Rucellai: op. cit. p. 74.

29) s. Poliziano: „Prose volgari“ etc. ed. del Lungo. Firenze 1867. Lettera I. p. 45f.

30) s. Palagi: „Il convito fatto ai figliuoli del re di Napoli da Benedetto Saluti e compagni, mercanti fiorentini.“ Firenze 1873. (per nozze). Bei diesem Mahle gab es 24 Gänge, die auf 80 Schalen von Gold und Silber gebracht wurden. S. auch Giov. Rucellai: op. cit. p. 87 die Aufzählung der Speisen bei der Hochzeit seines Sohnes.

Ein mehr aesthetenhaftes Speisen ist beschrieben bei Vespasiano da Bisticci: op. cit. p. 480 (vita di Nicolao Nicoli).

31) Die „bella presenza“ wird ausdrücklich hervorgehoben. S. in den Biographien Vespasianos da Bisticci p. 202 (vescovo di Raugia), p. 325 (Donato Acciaiuoli), p. 326 (Piero Acciaiuoli); noch einmal p. 336 . . .„e con tutte queste scienze e virtù s'accozzava la bellezza del corpo e la graziosa presenza.“ Sehr charakteristische Stellen dann im Leben des Piero de' Pazzi, p. 372 und bes. p. 374; s. auch p. 384 (Ser Filippo di ser Ugolino), p. 480 (Nicolao Nicoli),

endlich p. 500 (Matteo Palmieri). Der Mangel einer bella presenza wurde dort empfindlich vermisst, wo man sie voraussetzte; s. Luca Landucci: „Diario“, p. 80 „. . e vedutolo [Carl. VIII.] a piede, parve al popolo un poco diminuta la fama, perchè invero era molto piccolo uomo. Nondimeno non era niuno, che nollo amassi di buon cuore“ . . .

32) Giov. Rucellai: op. cit. p. 100 „Commendo, che a buona ora s'avvezzino [nämlich die Kinder] con buone arti per esercitare il corpo in ballare, cavalcare . .“

33) Pollaiuolo malte den Herzog anscheinend im nämlichen Costüm, in dem er seinen festlichen Einzug hielt. s. Baldino da Lucignano e Lorenzo Venturini: „Della venuta in Firenze di Galeazza Maria Sforza e Bona di Savoia“. Lettere di due Sanesi etc. Firenze 1878. Lettera X. p. 38 „Lo signor duca era vestito d'uno broccato azurro gigliato, a la divisa et arme francese, et simile Madama . . .“

34) s. Montaigne: „Journal du voyage en Italie.“ ed. d'Ancona. Città di Castello. p. 168.

35) Montaigne: op. cit. p. 168 Anm. s. die Charakteristik, die Lando, ein ein Zeitgenosse Montaignes, von den Frauen Italiens gibt: „Le Fiorentine . . . delicatissime ed assai esperte nel persuadere: trattano con più indulgenza delle altre i figli, i servi e tutta la famiglia . . . Le Veneziane . . . di bella presenza, ma nei gesti e costumi tengono delle meretrici . . .“

36) s. Domenico da Prato: „Il Paradiso degli Alberti“. ed. Wesselofsky. Bologna 1867. II. p. 33.

37) s. Decamerone: Fine delle quarta giornata: „ . . . La Fiammetta, gli cui capelli eran crespi, lunghi, e d'oro, e sopra gli candidi e dilicati omeri ricadenti“. S. eine ähnliche Beschreibung im „Ninfale d'Ameto“. Boccaccio: Opere. vol. IV. Firenze MDCCXXIII. p. 10 etc. etc.

38) Sonetti. No. CXXXVII.

39) Die officielle Bezeichnung in den Galerien ist Piero della Francesca. Dann hat man Domenico Veneziano, Uccello, auch Baldovinetti in Vorschlag gebracht.

40) Aschblond war eine beliebte Farbe und wurde schon früh künstlich hergestellt; s. Ricettario galante etc. Bologna 1883. p. 39—40 u. Flamini: op. cit. p. 449.

41) S. die sog. Simonetta im Palazzo Pitti, die sog. Caterina Sforza im Museum zu Altenburg, die Simonetta Pieros di Cosimo in Chantilly.

42) s. Maurice Paléologe: „Le Portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandajo“ (Gazette des beaux-arts. III. pèr. XVIII. p. 493) und Thiemes cit. Aufsatz in der Zeitschrift für bild. Kunst.

43) Volpi: „Affetti di famiglia nel Quattrocento“. Estratto della „Vita nuova“. anno II. No. 50 theilt einen Brief Bernardo Rucellais mit, worin dieser die Heirath empfiehlt, wenn die Frau „è da bene, bella e con buona dote“.

44) Das medicäische Florenz empfand jeden Vergleich mit der Antike als Schmeichelei. Polizian wollte Lucrezia Tornabuoni gewiss nicht beleidigen,

als er sie „etrusca Leda" nannte. s. Poliziano: „Le stanze" etc. ed. Carducci. Firenze 1863. „La giostra". Lib. I. Strophe 3, Vers 7, p. 5.

45) Als literarische Analogien vergleiche man Polizian: „Giostra" lib. I. Strophe 43, Vers 45, p. 27, wo vom „inanellato crin dell' aurea testa" die Rede ist, dann werden auch in den „Rispetti continuati" No. 10 p. 228, Vers 67 erwähnt

le bionde trecce e dorati confini

dann Vers 73 . . e le trecce sono d'oro, endlich s. Rime varie I. p. 358, Vers 52 f.

Pendevan dalla testa luminosa
Scherzando per la fronte e suoi crin d'oro.

s. auch: „Rime varie." III. p. 365, Vers 45 etc.

In Ballata III. p. 280, Vers 1—8 werden Blumenkränze geschildert, die man auf blonde Locken legt.

46) s. Warburg: Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Hamburg u. Leipzig 1893, S. 10—17.

47) Polizian: „Giostra": Lib. I. Str. 15, p. 12. Unter dem Bilde steht: Simonetta Januensis Vespuccius. Aber diese Inschrift scheint mir später als das Bild zu sein.

48) S. über Simonetta Achille Neri im Giornale stor. della letteratura ital. (1885) Vol. V. p. 131 f.

49) Vasari III. (vita di Botticelli) p. 322. „Nella guardaroba del signor duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmine in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, e l'altra madonna Lucrezia de' Tornabuoni."

50) Auf Ghirlandajos Fresko in der Cappella Vespucci zu Ognissanti. s. Brockhaus: op. cit. S. 96.

51) s. Lorenzo de' Medici: „Poesie". ed. Carducci. Firenze p. 34.

52) s. Bode: „Leonardos Bildnis der Ginevra dei Benci" in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1903 Heft 11 S. 274.

Anmerkungen zum IV. Abschnitt.

„DAS PROFANBILDNIS ZU BEGINN DES CINQUECENTO."

1) s. Vasari IV. (vita di Leonardo da Vinci) p. 40.

2) Vasari IV. p. 40. . . „per levar via quel malinconico, che suol dare spesso la pittura a ritratti."

3) Lionardo da Vinci: „Libro della pittura" ed. Ludwig in den Quellenschriften zur Kunstgesch. XVIII. S. 7 „La pittura non si pùo divulgare. Questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa ed unica, e non partorisce mai figlioli eguali a sè. . ."

4) s. Taine: „Voyage en Italie." tom. II. 8. édition Paris 1897. p. 177 f.

5) Vasari V. (vita di Andrea del Sarto) p. 28.

6) s. Vasari V. (vita di Franciabigio) p. 192 u. im selben Bande (vita del Rosso) p. 159 u. 160. Auch der junge Pontormo verdankte jene „dolcezza", die Vasari VI. (vita di Pontormo) p. 250 an zwei Frauenköpfen rühmt, seinem Lehrer Andrea.

7) An Ort und Stelle gilt das Gemälde als Bronzino; die zweifellos richtige Zutheilung an Pontormo erfolgte durch Berenson. — Dem Pontormo gehört, nebenbei bemerkt, auch jene herrliche Portrait-Zeichnung der Uffizien, die dort (s. „Catalogo" etc. ed. Ferri. Roma 1890 p. 161 No. 414) dem Lionardo zugewiesen wird. Als Bildnis der Isabella d' Este wurde sie auch von Luzio: „I ritratti d' Isabella d' Este" im Emporium vol. XI. p. 437 abgebildet.

8) s. Ferrais Einleitung zu den „Lettere di cortegiane del secolo XVI." Alla libreria Dante in Firenze MDCCCLXXXIV.

9) Vasari IV. (vita di Domenico Puligo) p. 465 u. Anm. 2.

10) s. Borghini: „Il riposo" ed. cit. lib. III. p. 190 u. 191.

11) S. über die politischen Reformvorschläge bes. Donato Gianotti: „Della Repubblica Fiorentina". In Venezia MDCCXXI. Guicciardini: „Del Regimento di Firenze" in den opere inedite II. p. 1—223 und häufig in den „Ricordi". S. auch viele Discorsi Machiavellis.

12) S. darüber die charakteristischen Briefe Machiavellis aus Carpi an Guicciardini. Machiavelli sollte dort einen bestimmten Mönch als Fastenprediger namens der Wollweberzunft gewinnen. Guicc. ermahnt ihn „von der Heuchelei der Mönche sich nicht anstecken zu lassen", und Machiavelli antwortet: lettera XLIX. S. ed. cit. vol. X. p. 202 . . . „perchè da un tempo in qua io non dico mai quello che io credo . . . e se pure e' mi vien qualche volta detto il vero, io lo nascondo . . . che è difficile a ritrovarlo".

13) s. Alberi: „Relazioni degli Ambasciatori Veneti". serie II. vol. I. Firenze 1839. Relazione di Firenze del clar^mo^ Marco Foscarini. (anno 1557) p. 20 u. 21.

14) s. Machiavelli: „Frammenti" zum VI. Buch der „Storie Fiorentine".

15) s. Francesco de' Nerli „Commentarii." In Augusta MDCCXXVIII. p. 138 und im Archivio storico ital. Firenze 1842. I. serie Tom. I. Luca della Robbia: „Recitazione del caso di Pietro Paolo Boscoli etc." p. 283 ff. worin gezeigt wird, wie diese Leute zwar mit der Antike leben konnten, beim Sterben aber nach Christus verlangten. S. bes. p. 293.

15a) s. Luca Landucci: op. cit. p. 346.

16) s. Lorenzo Strozzi: „vita di Filippo Strozzi." ed. Bigazzi. Firenze 1851. p. 4.

17) s. ebdt. p. 51.

18) s. Nardi citiert bei Ranke: „Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber." III. Aufl. Leipzig 1884. S. 79 f.

19) s. Machiavelli: „Arte della guerra". Ed. cit. vol. VI. lib. I. p. 33.

20) S. die Charakteristiken, die Vasari von seinen Zeitgenossen giebt: Vas. V. Andrea del Sarto p. 6 u. 56.
„ „ Franciabigio p. 198.
„ „ Sogliani p. 123: „la melanconia in persona."
„ VI. Pontormo p. 247.
„ VII. Salviati p. 34: „di natura melanconico".

21) s. Vasari IV. (vita di Domenico Puligo) p. 462f.

22) s. Vasari VII. (vita di Francesco Salviati) p. 35. . . „Ma ciò nonostante avrebbe voluto essere impiegato in opere grandi, ma non gli avendo fatto così presto, si tratenne un pezzo facendo quadri e ritratti.“

23) s. Vasari VII. (vita di Giorgio Vasari) p. 688 u. 708.

24) s. Vasari VII. (vita di Michel-Angelo) p. 271 u. 72 . . . „perchè aborriva il fare somigliante il vivo se non era d'infinita bellezza.“

25) Von Vasari werden ausdrücklich hervorgehoben:

a) Die Schönheit des Modells.

IV. (vita di Domenico Puligo) p. 565. VI. (vita di Giovanni Antonio Lappoli) p. 8 u. 9. VI. (vita di Bugiardini) p. 207. VII. (vita di Vasari) p 690.

b) Die literarische Bedeutung des Modells.

IV. (vita di Lorenzo di Credi) p. 566 V. (vita di Andrea del Sarto) p. 13 u. 16. VI. (vita di Bugiardini) p. 205 u. 6. VII. (vita del Bronzino) p. 595 u. 599. VII. (vita di Vasari) p. 679 u. 690.

c) Die Freundschaft des Modells mit dem Maler.

IV. (vita di Lorenzo di Credi) p. 566. V. (vita di Andrea del Sarto) p. 40, 48 u. 49. V. (vita di Franciabigio) p. 197. VI. (vita di Ridolfo Ghirlandajo) p. 535. VI. (vita del Pontormo) p. 260. VII. (vita di Salviati) p. 20, 21 u. 22. VII. (vita del Bronzino) p. 600 u. 601 u. 602. VII. (vita di Alessandro Allori) p. 607. VII. (vita di Vasari) p. 688, 695 u. 708.

26) Gegen die Auffassung von Andreas Bildnissen als Selbstportraits hat zuerst Burckhardt: „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien“, Basel 1898, S. 271f. Widerspruch erhoben. Ihm schloss sich Wölfflin an: s. „Die Klassische Kunst“. München, S. 170f.

27) Von diesem Portrait existiert noch eine Replik in den Uffizien, die der „Cicerone“ S. 766 für das Original hält.

28) Vasari V. (vita di Andrea del Sarto) p. 48f.

29) s. Francesco Zaffi: „Ragionamenti sopra la vita di Lorenzo di Filippo Strozzi“ in „Le vite degli uomini illustri della casa Strozzi“. Commentario di Lorenzo di Filippo Strozzi. In Firenze 1892 p. XVII.

30) Früher mochte die Stimmung noch concentrierter gewirkt haben. Im 18. Jahrhundert wurden an den Seiten und besonders oben Anstückelungen vorgenommen. Während es heute H. 0,68 u. Br. 0,50 misst, betrugen die ursprünglichen Masse H. 0,59 u. Br. 0,42.

31) s. Vespasiano da Bisticci: op. cit. p. 320 (vita di Pandolfo Pandolfini) . . . „sendogli di debolissima complessione come sono i più de' migliori ingegni “

32) Das Bildnis ist heute verschollen. Seine Beschreibung s. bei Vasari VII. (vita di Vasari) p. 690.

33) Das Bildnis Lorenzos ist beschrieben in einem Briefe Vasaris an Alessandro, (Vas. VIII. p. 249), das Alessandros in einem Briefe an Ottaviano de' Medici ebdt. p. 241.

34) s. Vasari VII. (vita di Vasari) p. 657.

35) s. Nardi: „Istorie della Città di Firenze“. Firenze 1858. vol. II. lib. VIII. cap. 70 p. 183.

36) s. Vasari VI. (vita del Pontormo) p. 275. Dieser Deckel (coperchio) war von Bronzino gemalt. Die Stelle ist auch insofern wichtig, da sie zeigt, dass wenigstens in Privathäusern Portraits unter Verschluss aufbewahrt sein mochten

37) s. Herodot: 7, 229ff.

38) s. Bergk: Anthol. lyr. S. 94.

39) s. Euripides: „Jon.“ Vers 598ff.

40) s. Diodor: XI. 87.

41) s. Winter: „Über die griechische Portraitkunst“. Berlin. 1894. S. 7.

42) s. Xenophon: „Memorabilia“ III. 10, 8 (citiert bei Winter).

43) Auch den Portraits vom Ende der lateinischen Cultur ist öfters ein trauriger Gesichtsausdruck eigen. s. Furtwängler: „Beschreibung der Glyptothek“. München 1900. S. 340 zu einem „Männlichen Portraitkopf des III. Jahrhunderts n. Chr. No. 362“. . . „Auch aus ihm spricht das ernst gedrückte Wesen, das die Bildnisse der Epoche oft kennzeichnet. . .“

Anmerkungen zum V. Abschnitt.

DAS HÖFISCHE PORTRAIT.

1) Die Rechte hält zwischen Zeigefinger und Daumen eine Medaille, was den Vorwand zu einer eleganten Handbewegung bietet. Man vergleiche damit, um den Fortschritt der Kunst zu erkennen, das plumpe Fassen der Medaille auf dem Portrait des sog. Piero de' Medici in den Uffizien.

2) s. Arduino Colasanti: „Il diario di Jacopo Carucci da Pontormo“ im Bullettino della Società filologica romana. Roma 1902. No. 2. p. 35f. stellt eine Publication des Diario (Firenze, Ms. der Biblioteca Nazionale. Pal. No. 621 in Aussicht.

3) s. Giov. Cavalcanti: op. cit. I. p. 380 u. Machiavelli: „Storie fiorentine“ ed. cit. vol. II. lib. IV. p. 53.

4) Muss man nicht unwillkürlich an ein Bildnis Franciabigios denken, wenn es (Nerli: op. cit. p. 206) heisst: „Lorenzino war melancholischen Gemütes, von bleichem Antlitz und scharfen Geistes . . . man gab ihm darum den Beinamen „der Philosoph.“ Ähnlich beschreibt ihn Varchi: „Storie Fiorentine“. Firenze. 1838—41. vol. III. lib. XV. p. 229. Lorenzino war vom Geschlecht jener „giovani letterati“, die sich einstens, anno 1521, im Garten Cosimo Rucellais zusammenfanden, „und da sie ‚per imitare gli antichi‘, etwas Grosses thun wollten, planten sie eine Verschwörung gegen den Cardinal de' Medici“, Nerli: ebdt. p. 138. Wie in jenen Jünglingen mischten sich auch in Lorenzino krankhafte Eitelkeit, der Wunsch, etwas Grosses zu thun, mit einer unklaren Begeisterung für antikes Wesen und antike Heroen. In Rom schlug er einmal mehreren antiken Statuen die Köpfe ab, erstens, um diese „anticaglie“ als Kunstwerke

zu besitzen, und dann, weil es Tyrannenstatuen waren; s. Rastrelli: „Storia di Alessandro de' Medici". Firenze 1781. vol. II. p. 192. Er selbst betrachtete sich als neuen Brutus. Als solchen rühmten ihn auch die meisten Literaten wie Molza, Donato Gianotti, der seine That als „opera gloriosa" preist; s. „Lettere volgari di diversi nobilissimi uomini ed eccellentissimi ingegni del sec XVI." Firenze 1865. libro II. p. 73 und eigentlich auch Varchi: vol. III. lib. XV. S. 262 u. 63. Selbst Nardi äussert sich: op. cit. vol. II. S. 318 freilich in seiner vorsichtigen Weise, sympathisch über Lorenzinos That. Es gab Pedanten in Florenz, deren Denken so sehr von antiken Vorstellungen beherrscht war, dass sie von Lorenzino verlangten, (s. Lorenzino de' Medici: „Apologia" in „Scritti e documenti", Milano 1862, S. 13 — 16), er hätte, den Leichnam über die Schulter gelegt, durch Florenz schreiten und vor dem Toten das Volk zur Freiheit aufrufen, d. h. die Rolle des Brutus im engsten Anschluss an Plutarch, („Brutus" cap. 18) spielen sollen. Das ist der gleiche literarische Geist, der aus Vasaris Portraits spricht und an einer Venus von Tizian herumnörgelt, weil sie nicht genau nach Ovid gemalt sei. s. Borghini: „Riposo" ed. cit. lib I. p. 72 u. 73.

5) s. Boccaccio: „Il Filocolo". Opere volgari. ed. Moutier. Firenze 1829. vol. 8. lib. V. p. 365.

6) s. Vespasiano da Bisticci: op. cit. (vita di Nugno Gusmano). p. 518 u. 19. „uomo di maraviglioso ingegno come sono i più degli Spagnuoli." s. auch p. 520.

7) s. Guicciardini: „opere inedite". vol. VI. p. 277 (Relazione di Spagna).

8) s. Machiavelli citiert bei: Cipolla: „Storia delle signorie italiane", Milano 1881. p. 900.

9) s. Luca Landucci: op. cit. p. 371.

10) s. Varchi: op. cit. vol. II. lib. IX. p. 114. — Hier wird die „Männlichkeit" des Bartes ausdrücklich betont.

11) s. Galluzzi: „Storia del Granducato di Toscana". II. edizione. Livorno MDCCLXXXI. vol. II. lib. III. cap. 2. p. 269 . . . „ l'alterigia sua naturale, la poca communicazione, che teneva con le Dame della Città e l'esser di continuo circondata da quelli di sua natione la rendevano odiosa all' universale. Essa poteva assai sull' animo del marito, . . . ma dispiaceva oltre modo, che lo avesse soggettato tanto alla nazione Spagniola . . ."

12) s. Baccio Baldini: „Vita di Cosimo de'Medici". In Firenze MDLXXVIII. p. 31 heisst es vom Palazzo Medici . . „il quale non è altro finalmente che una privata casa d' una famiglia . . . e non palagio publico".

13) s. Biblioteca Grassoccia. Fasc. 4. „Vita della Principessa Elettrice Palatino". Firenze 1887 p. 46 u. 47.

14) s. Alberi: Relazioni etc. vol. cit. p. 21.

15) Lorenzo Strozzi: op. cit. p. 113 u. 114.

16) Das Portrait trug früher Pontormos Namen. Justi wies in seinem Aufsatz: „Die Bildnisse des Cardinals Ippolito de' Medici" in der Zeitschrift für bild. Kunst N. F. 1897 S. 34 f. zuerst nach, dass dies Portrait jenes von Vasari VI. (vita del Pontormo) p. 276 erwähnte Bildnis Bronzinos sei.

17) s. Luzio e Renier: „Mantova ed Urbino“, Torino 1893. p. 283. Anm. 2. Hier wird erzählt, dass Emilia Pia di Carpi, die, gefeiert von Bembo und Castiglione, am Hofe von Urbino lebte, ohne Beichte verschied und ihre letzten Augenblicke mit Gesprächen über den Cortegiano verbrachte.

18) Castiglione: „Il Cortegiano“. ed. Baudi di Vesme. Firenze 1854. p. 26.

19) ebdt. p. 56 u. 57.

20) ebdt. p. 31.

21) ebdt. p. 270.

22) ebdt. p. 101.

23) ebdt. s. Anm. 18 u. 19 u. p. 33, 35 u. 45.

24) Cosimos Wesen ist gut beschrieben u. a. bei Mellini: „Ricordi intorno ai costumi etc. del Granduca Cosimo I“. ed. Moreni, Firenze 1820. p. 1, 2, 6, 7, 49 u. 67, dann

Alberi: op. cit. serie II. vol. I. „Relazione des Vincenzo Fedeli v. Jahre 1561“. p. 348—350, dann

Baccio Baldini: op. cit. p. 67, 80, 87 u. 88.

25) S. das nämliche Motiv beim Bildhauer des Louvre, ein ähnliches im Kriegerportrait der Uffizien No. 1166. Geradezu manierirt ist dann die Haltung des Ugolino Martelli in Berlin.

26) s. Mellini: op. cit. p. 48.

27) Heute wird diese Sammlung, die keinen künstlerischen, aber hohen ikonographischen Wert besitzt, im Gange zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti bewahrt. Die Liste der Portraits, die Cosimo besass, steht im Anhang zur II. Auflage von Vasaris „Vite“ (anno 1568). „Tavola de' Rittratti del Museo dell' Illustriss. et Eccellentiss. S. Cosimo Duca di Fiorenza et Siena.“ Vergl. ferner Vasari VII. p. 608 ff. u. 365, wo er die Zahl der Portraits in der Stanza del Oriuolo auf mehr als 300 angiebt. Die Correspondenz über die Portraits s. bei Gaye: op. cit. II. p. 389—92, 401—2, 412 u. 14 und Vasari VIII. p. 374. Von moderner Literatur s. darüber Müntz: „Les collections de Cosme Ier de Médicis“ in der Revue archeologique vom Jahre 1895 p. 340, wo er die Zahl der Portraits beim Tode Cosimos (1574) auf 238 beziffert. Dann: Müntz: „Le Musée des Portraits de Paul Jove“, Extrait des memoires de l' academie des inscriptions et belles lettres. Tom. XXXVI. II. partie. Paris MDCCCC.

Auch andere Florentiner legten „secondo le patrie, famiglie ed affezioni di ciascuno“ Portraitsammlungen an, s. Vasari VII. p. 609. Über die decorative Verwendung der Portraits s.: „Ingresso dell' arcivescovo Antonio Altoviti in Firenze“. ed. Fanfani. Firenze 1868 p. 20 (No. 2 der „Spigolatura Fiorentina)“.

28) s. Vasari VII. (vita del Bronzino) p. 601.

29) s. „ II. (vita di Dom. Veneziano) p. 677.

30) Auf einem heute zerstörten Fresko Gozzolis „Die heilige Rosa vor dem Richter“ in St. Rosa zu Viterbo, befand sich, nach einer Aquarell-Copie des XVIII. Jahrhunderts der Bibliothek von Viterbo zu schliessen, im Vordergrunde links ein bärtiger Zwerg mit einem grossen Hute.

31) s. Borghini: „Il Riposo“. ed. cit. lib. IV. p. 45.

Auch die Bildhauer mussten Morgante Nano u. den anderen Hof-Zwerg Barbino öfters darstellen.

32) Auch Bernardo Buontalenti malte, (Vasari VII. p. 615) für den Prinzen Francesco de'Medici (den späteren Grossherzog) „molte opere miniate“, darunter viele Portraits.

33) Borghini: op. cit. p. 132.

34) s. Vasari: (vita del Bronzino) VII. p. 600. Vielleicht liegt hier ein Irrthum Vasaris vor. Die Pinakothek zu Faenza bewahrt unter dem Namen „Sebastiano dal Piombo“ ein gänzlich ruiniertes Bildnis Luca Martinis von Bronzinos Hand. Die Rechte des Ingenieurs hält einen Blumenkorb. Entweder verwechselt nun Vasari dies Bildnis, das einst zu Bronzinos besten gehört haben mochte, mit einem Votivbild, oder Bronzino hat beide Male dem gleichen Gedanken in der nämlichen Weise Ausdruck gegeben. Auf Bronzinos Portrait Luca Martinis im Palazzo Pitti (No. 334) erinnert der Plan von Pisa in Lucas Hand ebenfalls an seine Verdienste um diese Stadt.

35) Vasari VII. (vita del Bronzino) p. 599 u. 600. Unter den Männern sind Pontormo, Bachiacca und Gelli zu erkennen.

36) Er malte dies Portrait allerdings für einen Literaten, Paolo Giovio. s. Vasari (vita del Bronzino) VII. p. 595. — Auch Baccio Bandinelli erhielt (Vasari VI. vita del Bandinelli p. 154) von der Stadt Genua den Auftag, eine sechs Ellen hohe Statue Andrea Dorias als Neptun zu verfertigen; doch wurde dieser Plan nie ausgeführt. Nur im Garten des Palazzo ist Doria Andrea als Poseidon dargestellt.

Die Porta S. Giorgio zu Florenz.

Verzeichnis der Abbildungen

»*Amico di Sandro*«.[1]) Seite

Bildnis der Caterina Sforza mit den Attributen der heiligen Katharina. Altenburg, Lindenau-Museum 85

Bildnis eines Jünglings. Paris, Louvre 109
Phot. Braun & Co.

Bildnis eines Jünglings. Wien, Liechtenstein-Galerie 110
Phot. Löwy.

Angelico, Fra Giovanni da Fiesole (1387—1455).

Predigt des heiligen Stephanus. Fresko. Rom, Palazzo del Vaticano . . 34
Phot. Alinari.

Botticelli, Sandro di Mariano Filipepi (1442—1510).

Bildnis eines Jünglings. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Reinigung des Aussätzigen". Rom, Palazzo del Vaticano 48
Nach Steinmann, Die Sixtin. Kapelle.

Zwei Bildnisse. Ausschnitt aus dem Fresko „Der Untergang der Rotte Korah". Rom, Palazzo del Vaticano 49
Nach Steinmann, Die Sixtin. Kapelle.

„Giovanna degli Albizzi (?) wird von den Tugenden begrüsst." Fresko. Louvre. (Botticellis Autorschaft wird von einigen Kennern angefochten) 57
Phot. Brogi.

„Die Anbetung der Könige." Florenz, Uffizien 81
Phot. Alinari.

Portraitgruppe daraus 80
Phot. Alinari.

[1]) Berenson, der zuerst das Oeuvre dieses Künstlers zusammenstellte, nannte ihn, da wir seinen Namen nicht wissen, um seiner botticellesken Art willen „Amico di Sandro".

Sandro Botticelli. Schule. Seite

„Venus mit Eroten." London, National-Gallery 114
Phot. Hanfstaengl.
Antikisierendes Damenbildnis. London, Missis Cohen 118
Rückseite dazu. London, Missis Cohen 120
Phot. Dixon.
Weibliches Idealportrait. Richmond, Sir Herbert Cook 121
Phot. Braun & Co.

Botticini, Francesco (1446—1498).

Der Tod Johannis des Täufers. Predellen-Stück. Empoli, Collegiata . . 124
Phot. Alinari.

Bronzino, Angelo di Cosimo (Ca. 1502—1572).

Bildnis der Eleonora di Toledo. Berlin, Königl. Museum 177
Phot. Hanfstaengl.
Bildnis des Grossherzogs Cosimo I. de' Medici. Berlin, Königl. Museum 179
Phot. Hanfstaengl.
Bildnis einer Dame. Petersburg, Eremitage 182
Phot. Hanfstaengl.
Bildnis einer Dame. Frankfurt a. M., Herr v. Mumm 185
Phot. Bruckmann.
Bildnis einer Dame in Trauer. Florenz, Uffizien 183
Phot. Alinari.
Bildnis des Bartolommeo Panciatichi. Florenz, Uffizien 189
Phot. Alinari.
Bildnis des Don Garzia de' Medici. Florenz, Uffizien 191
Phot. Alinari.
Bildnis des Luca Martini. Florenz, Palazzo Pitti 193
Phot. Brogi.
Bildnis eines Pagen. London, National-Gallery 188
Phot. Hanfstaengl.
Christus in der Vorhölle. Florenz, Uffizien 195
Phot. Alinari.
Andrea Doria als Neptun. Mailand, Brera 197
Phot. Alinari.

Bugiardini, Giuliano di Piero (1475—1554).

Bildnis einer Dame. Sog. „monaca". Florenz, Palazzo Pitti 134
Phot. Brogi.

Castagno, Andrea del (1391—1457).

Bildnis des Farinata degli Uberti. Fresko. Florenz, Museo di St. Appollonia 95
Phot. Alinari.
Reiterbildnis des Niccolò Marucci da Tolentino. Fresko. Florenz, Dom 99
Phot. Alinari.

Castagno, Andrea del (?). Seite

Bildnis eines jungen Mannes. Paris, Rodolphe Kann 103
Nach Bode, Die Galerie Kann (Gesellsch. f. vervielfält. Kunst, Wien).

Cimabue, Giovanni (?).

Engelfiguren. Fresko. Assisi. San Francesco 13
Phot. Alinari.

Florentinisch um 1440.

Bildnis eines Jünglings. München, Ältere Pinakothek 104
Phot. Bruckmann.

Florentinisch um 1490.

Tobias mit dem Engel. San Giovanni Val d'Arno. St. Maria delle Grazie 83
Phot. Reali.

Florentinisch nach 1500.

Freie Kopie nach der Mona Lisa. Madrid, Prado 131
Phot. Braun & Co.

Florentinisch nach 1500.

Bildnis der Costanza de' Medici. London, National-Gallery 135
Phot. Hanfstaengl.

Florentinisch. Anfang des Cinquecento. (Piero di Cosimo zugeschrieben.)

Bildnis eines Kriegers. London, National-Gallery 162
Phot. Hanfstaengl.

Franciabigio, Francesco (di Cristofano) Bigi (1482—1525).

Bildnis eines Jünglings. Paris, Louvre 153
Phot. Braun & Co.

Bildnis eines jungen Mannes. Wien, Liechtenstein-Galerie 156
Phot. Löwy.

Bildnis eines Jünglings. Berlin, Königl. Museum 157
Phot. Hanfstaengl.

Franciabigio (?).

Bildnis Andreas del Sarto und seiner Gattin. Florenz, Palazzo Pitti . . 152
Phot. Alinari.

Ghirlandajo Domenico. Eigentlich Domenico di Tommaso Bigordi (1449—1494). Seite

„Das Begräbnis der heiligen Fina." Fresko. San Gimignano, Collegiata 45
Phot. Alinari.

Bildnisgruppe. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Berufung der Apostel". Rom, Palazzo del Vaticano 46
Nach Steinmann, Die Sixtin. Kapelle.

Die Stiftung des Franciscaner-Ordens. Fresko. Florenz, St. Trinità . . 51
Phot. Alinari.

Bildnis der Giovanna Tornabuoni (?). Ausschnitt aus dem Fresko der „Heimsuchung". Florenz, St. Maria Novella 54
Phot. Anderson.

Das Opfer des Zacharias. Fresko. Florenz, St. Maria Novella 55
Phot. Alinari.

Bildnisgruppe. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel". Florenz, St. Maria Novella 58
Phot. Alinari.

Bildnis eines alten Mannes mit einem Kinde. Paris, Louvre 112
Phot. Braun & Co.

Bildnis der Giovanna Tornabuoni. Paris, Rodolphe Kann 119
Nach Bode, Die Galerie Kann (Gesellsch. f. vervielfält. Kunst, Wien).

Ghirlandajo Domenico. Schule.

Bildnis eines Jünglings. Berlin, Frau Julie Hainauer 109
Nach dem Werk über die Renaissance-Ausstellung, Berlin 1898.

Ghirlandajo Ridolfo. Eigentlich Ridolfo di Domenico Bigordi (1483—1561).

Bildnis eines alten Mannes. Vor einigen Jahren im florentiner Kunsthandel befindlich 158
Liebhaber-Aufnahme.

Giottino. Eigentlich Giotto di Maestro Stefano (Ca. 1324—1357).

„Die Vertreibung des Duca d'Atene." Fresko. Florenz, Via Ghibellina No. 83 25
Phot. Reali.

„La Pietà." Florenz, Uffizien 71
Phot. Anderson.

Giotto, di Bondone (Ca. 1266—1337).

Angebliches Selbstbildnis. Ausschnitt aus dem Fresko „Der Tod des Jünglings von Suessa". Assisi, San Francesco 15
Nach Thode, Giotto.

Giotto, di Bondone, (Ca. 1266—1337) Seite

Das Bildnis Dantes. Ausschnitt aus der Darstellung des Paradieses. Florenz, Palazzo del Podestà 17
Phot. Alinari.

Die heilige Magdalena, von dem Stifter verehrt. Fresko. Assisi, San Francesco 70
Phot. Alinari.

Bildnis des Papstes Bonifacius VIII. Fresko. Rom, San Giovanni in Laterano 93
Phot. Alinari.

Gozzoli, Benozzo. Eigentlich Benozzo di Lese di Sandro (1420—1498).

„Der Zug der Könige." Fresko. Ausschnitt. Florenz, Palazzo Medici . 40 u. 41
Phot. Alinari.

Italienische Schule.

Das Bildnis Petrarcas. Miniatur des XIV. Jahrhunderts aus einer Handschrift von „De viris illustribus". Paris, Bibliothèque nationale, Fonds latin. No. 6069F. 23
Nach Essling-Müntz, Pétrarque.

Lionardo da Vinci (di Ser Piero) 1452—1519.

Bildnis der Mona Lisa. Paris, Louvre . . . . . Titelbild
Phot. Braun & Co.

Lippi, Fra Filippo. Eigentlich Filippo di Tommaso Lippi. (Ca. 1406—1469).

„Die Grablegung des heiligen Stephanus". Fresko. Prato, Dom . . . 36
Phot. Alinari.

Lucrezia Buti als „Herodias". Ausschnitt aus dem Fresko „Das Gastmahl des Herodes". Prato, Dom 37
Phot. Alinari.

„Die Verkündigung an Maria." Rom, Miss Hertz 77
Phot. Anderson.

Die „Madonna della Misericordia". Berlin, Königl. Museum 78
Phot. Hanfstaengl.

Madonna mit Heiligen und der Stifterin. („Madonna della Cintola.") Prato, Municipio. Wahrscheinlich, ebenso wie die Verkündigung bei Miss Hertz, unter Mitwirkung Fra Diamantes 84
Phot. Alinari.

Lippi, Filippino. Eigentlich Filippo di Fra Filippo Lippi. (Ca. 1457—1504). Seite

Bildnisgruppe. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Auferweckung des Jünglings". Florenz, St. Maria del Carmine 60
Phot. Anderson.

Thronende Madonna mit Heiligen und Stiftern. Florenz, St. Spirito . . 75
Phot. Alinari.

Mainardi, Bastiano. (Sebastiano di Bartolo.) Thätig seit 1482. † 1513.

Bildnis einer Dame mit den Attributen der heiligen Katharina. Siena, Palazzo Saraceni 86
Phot. Lombardi.

Masaccio. Eigentlich Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi. (1401—1428.)

„Petrus vor dem Richter." Fresko. Florenz, St. Maria del Carmine . . 31
Phot. Anderson.

Die Anbetung der Könige. Predellen-Stück. Berlin, Königl. Museum . 69
Phot. Hanfstaengl.

Darstellung der Trinità. Fresko. Florenz, St. Maria Novella 73
Phot. Alinari.

Masolino da Panicale, Tommaso di Cristofano. (1383—1440?)

Ausschnitt aus dem Fresko „Die Auferweckung der Thabita". Florenz, St. Maria del Carmine 27
Phot. Alinari.

Orcagna, Andrea. Eigentlich Andrea di Cione. (1308?—1368.)

Die Bildnisse Dantes, Petrarcas und vielleicht Boccaccios. Ausschnitt aus dem Fresko „Das jüngste Gericht". Florenz, St. Maria Novella 22
Phot. Alinari.

Piero di Cosimo. Eigentlich Pietro di Lorenzo. (1462—1521.)

Bildnis des Francesco Giamberti. Haag 107
Phot. Bruckmann.

„Venus, Mars und Amor." Ausschnitt. Berlin, Königl. Museum . . . 129
Phot. Hanfstaengl.

Piero del Pollaiuolo. Eigentlich Piero di Jacopo mit dem Zunamen Benci. (1443—1496?) Seite

Bildnis des Galeazzo Sforza. Florenz, Uffizien 111
Phot. Alinari.

Bildnis einer Dame. Berlin, Frau Julie Hainauer 117
Nach dem Werk über die Renaissance-Ausstellung, Berlin 1898.

Pontormo. Eigentlich Jacopo Carucci da Pontormo. (1494 bis 1557.)

Die Anbetung der Könige. Florenz, Palazzo Pitti 65
Phot. Anderson.

Pontormos Selbstbildnis. Ausschnitt aus dem vorigen Gemälde . . . 147
Phot. Reali.

Venus mit Amor. Florenz, Uffizien 166
Phot. Brogi.

Bildnis einer Dame. Frankfurt a. M., Staedel'sches Institut 142
Phot. Bruckmann.

Bildnis einer Dame (aus dem Hause Medici?). Oldenburg, Grossherzogliche Gemälde-Galerie 143
Phot. Feilner.

Bildnis eines Künstlers. Paris, Louvre 170
Phot. Braun & Co.

Bildnis eines jungen Nobile. Genua, Palazzo Bianco 171
Phot. Brogi.

Bildnis Cosimos de' Medici. Florenz, Museo di San Marco 173
Phot. Reali.

Bildnis Cosimos I. Florenz, Uffizien 194
Phot. Alinari.

Rosselli, Cosimo. Eigentlich Cosimo di Lorenzo di Filippo. (1439—1507.)

Bildnisgruppe. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Bergpredigt". Rom, Palazzo del Vaticano 47
Nach Steinmann, Die Sixtin. Kapelle.

Sarto, Andrea del. Eigentlich Andrea d'Agnolo di Francesco. (1486—1531).

Bildnis der Lucrezia del Fede. Ausschnitt aus dem Fresko „Die Geburt Marias". Florenz, St. Maria dell' Annunziata 63
Phot. Alinari.

Sarto, Andrea del Eigentlich Andrea d'Agnolo di Francesco. (1486—1581) Seite

Bildnis der Lucrezia del Fede. Madrid, Prado 137
Phot. Braun & Co
Bildnis eines Mädchens. Florenz, Uffizien 139
Phot. Alinari.
Bildnis eines Jünglings. Florenz, Palazzo Pitti 150
Phot. Alinari.
Selbstbildnis. Fresko. Florenz, Uffizien 151
Phot. Alinari.

Sellaio, Jacopo del (1442—1493).

Johannes der Täufer. Mailand, Principe Trivulzio 91
Phot. Anderson.
„Christus und der kleine Johannes". Berlin, Königl. Museum 105
Phot. Hanfstaengl.

Uccello, Paolo di Dono. (1397—1475.)

„Geschichte vom Juden und der Hostie". Predellen-Stück. Urbino, Palazzo Ducale 87
Phot. Alinari.
Reiterbildnis des Giovanni Acuto. Fresko. Florenz, Dom 98
Phot. Alinari.
Bildnis-Tafel. Paris, Louvre 101
Phot. Braun & Co.

Uccello?

Bildnis der Contessa Palma aus Urbino. London, National-Gallery . . 116
Phot. Hanfstaengl.

Vasari Giorgio (1512—1574).

Die Bildnisse von Lazzaro und Giorgio Vasari. Arezzo, Badia 160
Die Bildnisse von Antonio Vasari und dessen Gattin. Arezzo, Badia . . 161
Phot. Reali.
Bildnis Alessandros de' Medici. Florenz, Uffizien 163
Phot. Alinari.
Deckengemälde mit dem Bildnis Lorenzos de' Medici. Ausschnitt. Florenz, Palazzo della Signoria 169
Phot. Alinari.

Veneziano Domenico? Eigentlich Domenico di Bartolommeo da Venezia. Thätig seit 1438. † 1462. Seite

Bildnis einer jungen Dame aus dem Hause Bardi. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli 115
Phot. Alinari.

Verrocchio, Andrea del. Eigentlich Andrea di Michele di Francesco Cioni (1435—1488).

Bildnis einer Dame. Wien, Liechtenstein-Galerie 125
Phot. Löwy.

Das Wappen der Stadt Florenz.

DER DRUCK DIESES BUCHES WURDE VON DER FR. RICHTER'SCHEN BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI IN LEIPZIG AM 1. OKTOBER 1903 BEGONNEN UND AM 10. DEZEMBER DES SELBEN JAHRES VOLLENDET. DIE CLICHES SIND IN DER GRAPHISCHEN ANSTALT VON ALPHONS BRUCKMANN IN MÜNCHEN ANGEFERTIGT WORDEN. DIE ZUSAMMENSTELLUNG DES BUCHES BESORGTE DIE VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G. IN MÜNCHEN

Von dem selben Verfasser erschien früher:

DIE FRAU

in der

VENEZIANISCHEN MALEREI

von

EMIL SCHAEFFER

Mit Hundert erläuternden Abbildungen

Broschiert 7 Mark — In feinem Liebhaberband 9 Mark

Das Werk ist offenbar mehr aus der Muther'schen Schule hervorgegangen, die die Dinge der Kunst nicht so sehr auf ihren Lehrwert, als auf ihren menschlichen und kulturellen Inhalt ansieht. Beide Auffassungen, die heut nebeneinanderlaufen, haben ihren guten Grund und ihre Nützlichkeit. Die Ordnung der Materialien setzt einen exacten wissenschaftlichen Geist voraus, der Kulturessai eine besonders verfeinerte Empfindung. Schaeffers schönes Buch ist ein vollendetes Zeugnis dieser modernen distinguierten Empfindung, die uns heute schon aus den Federn der Jungen eine blühende Sprache und eine reiche Anschauung giebt, wie sie unsere Alten sich oft ersehnt haben. Das Thema lockt dazu. Schaeffer beobachtet das blühendste Geschöpf in der blühendsten Malerei, er verfolgt die Weibwerdung von den ersten Versuchen der Vivarini bis zu den mondänen Spielen der Rokokokünstler Venedigs. Er beobachtet dieses Weib in der Gesellschaft ihrer Zeit, in den Kostümen ihrer Mode; er beobachtet sie, wie sie schüchtern erst Modell einer hohen und fernen Madonna wird, bis dieser Thron der Madonna auf die Erde zu stehen kommt und die Madonna schliesslich gar heruntersteigt, um an den Festen der Venetianer nicht mehr bloss theoretisch teilzunehmen. Es ist eine üppige Wohlhabenheit in dieser Betrachtung, viel Lebenssinn und genug Zurückhaltung. Die eingefügten Bilder sind von auserlesenem Wert.

(Aus einer Besprechung von Professor Oscar Bie in den Westermann'schen Monatsheften.)

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München

ROBERT DE LA SIZERANNE

DIE ZEITGENÖSSISCHE ENGLISCHE MALEREI

Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen
von
ELSE FÜRST

Ein starker Band in Oktav, mit 48 Bildertafeln — In Leinenband 10 Mark

SIZERANNE versteht es meisterhaft, seine auf sorgfältigen Studien und tiefgehendem Verständnis beruhenden Ansichten über das Wesen der modernen englischen Malerei in eine fesselnde, gefällige Form zu giessen und so liest sich sein Buch, das dem deutschen Publikum hier in einer würdigen und geschmackvollen Form geboten wird, wie eine spannende Erzählung, die von Seite zu Seite fortlockt. Erst wird in drei Kapiteln der Präraphaelismus in seinen Ursprüngen und seinem innersten Kern geschildert, dann behandelt der Verfasser die hervorragendsten zeitgenössischen Meister einzeln in sieben Kapiteln und zum Schluss werden in drei weiteren Kapiteln die charakteristischen Merkmale der englischen Malerei überhaupt in der knappen, eleganten Form dargelegt, die das ganze Werk kennzeichnet. Die mit grösster Sorgfalt hergestellten 48 Bildertafeln enthalten eine Auswahl des besten und kunsthistorisch wichtigsten, was die neuere englische Malerei hervorgebracht hat und bilden eine wertvolle Ergänzung zu den Ausführungen des Verfassers.

Das Werk ist durch alle guten Buchhandlungen und, wo eine solche nicht erreichbar, gegen Einsendung des Betrages auch direct von der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 20 zu beziehen.

W1-132 S155

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00950 6672